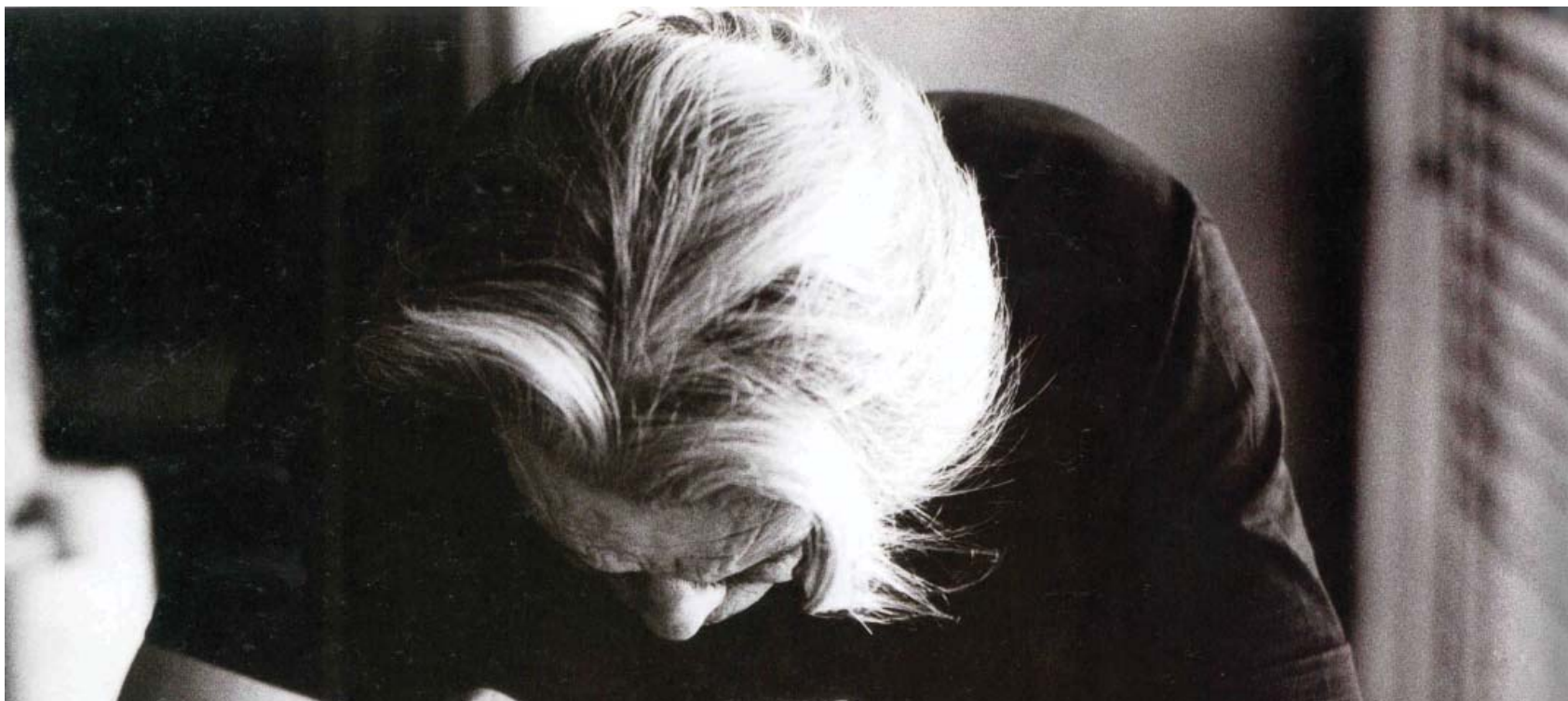


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



VILANOVA ARTIGAS Y EL IDEARIO MODERNO.
EL CASO DE LONDRINA. 1948 - 1953

TESIS DOCTORAL DEL PROGRAMA EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
LINEA DE INVESTIGACION LA FORMA MODERNA
ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA - UPC
EN COTUTELA CON LA "ESCOLA DE ARQUITETURA" - UFMG. BRASIL.

AUTORA: CARLA CRISTINA LOPEZ
DIRECTOR: HELIODORO PIÑON PALLARES
CODIRECTORES: TERESA ROVIRA LLOBERA
MARIA LUCIA MALARD

VOLUMEN I
BARCELONA, 2012.

“(...) es parte intrínseca, esencial, irreductible de la condición humana, hasta de un “botocudo” que vive en los árboles, con mil perdones a la respetable etnografía, es condición humana no vivir Bien y en la Verdad solamente. Las virtudes teologales son 3: Bien, Verdad y Belleza. Forma parte esencial de la condición humana vivir en Belleza también. (..) y los mil y uno kilimanjaros que invaden las arquitecturas más sublimes. Las cuales, a mi gusto y raciocinio son las de Egipto, el Renacimiento Florentino y la Casa Moderna. La Casa Moderna legítima entiéndase. El Ministerio de Educación y jamás el Ministerio de la Guerra; el edificio Ester y jamás la Facultad de Derecho; una morada de Artigas y jamás una morada neocolonial.”

Mário de Andrade, texto *“Brazil Builds”*, Correio da Manhã, São Paulo, 23/03/1944.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco aquí a las personas e instituciones que han hecho posible la conclusión de este trabajo.

Inicialmente, agradezco a la estructura proporcionada por la ETSAB / UPC, donde he realizado el curso, y a la UFMG, donde he estado durante 20 meses desarrollando los trabajos de esta tesis. Agradezco al Programa Erasmus Mundus, que me ha concedido una beca dentro del programa Euro Brazilian Windows II para la finalización de esta tesis, y a la Universidade do Porto, que gestiona dichas becas.

A Teresa Rovira, quien inicialmente ha dirigido mi tesis, y quien hasta el final me ha orientado, corregido y ayudado en todas las tareas que el trabajo exigía, con gran entusiasmo y disposición, aunque fuera a distancia. A Helio Piñón, quien asumió la dirección de mi tesis al final de esta, y me ayudó a reorientarla y a acotar los objetivos pretendidos. Y a Maria Lucia Malard, quien me ha orientado durante mi estada en la UFMG en Brasil.

Agradezco también a la Fundación Vilanova Artigas y a su presidente, Julio Artigas, quien me dejó libre acceso a todo el material de sus archivos, y a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la USP, por la misma razón. Al Museo Histórico de Londrina y al Museo de Artes de Londrina, por facilitar material de investigación.

A mis padres, que siempre me han apoyado durante estos años. A mi hermana Debora Lopez-Freire y a mi cuñado, Marcelo Lopez-Freire, por su apoyo y la ayuda con la traducción.

VILANOVA ARTIGAS Y EL IDEARIO MODERNO. El Caso de Londrina. 1948 - 1953

INDICE

VOLUMEN I

RESUMEN / ABSTRACT / RESUMO	09
INTRODUCCION	15
Introducción, objeto de estudio e hipótesis	16
Metodología y estructura del trabajo	20
1º PARTE	
ARQUITECTURA MODERNA BRASILEÑA EN LOS AÑOS 50	
1 Inicio de la arquitectura moderna en Brasil	25
La huelga de los estudiantes de la Escola Nacional de Belas Artes - ENBA. 1931	30
La inauguración de la casa moderna de Gregori Warchavchik. 1931	32
"1 Salão de Arquitetura Tropical". 1933	33
Primeras bienales de arquitectura de São Paulo. 1951 y 1953	34
1.1 Las visitas de Le Corbusier	39
1.2 Frank Lloyd Wright	45
1.3 El Ministerio de Educación y Salud Pública	49
1.4 Inicio de la arquitectura moderna en Rio de Janeiro	55
1.5 Inicio de la arquitectura moderna en São Paulo	63
2 La participación de Vilanova Artigas	69
3 La crítica extranjera	73
3.1 Brazil Builds - 1943	77

2ª PARTE

JOAO BATISTA VILANOVA ARTIGAS

1	Biografía	87
2	Papel de Artigas en la formación de la arquitectura moderna brasileña	101
3	Influencias recibidas	107
	3.1 Frank Lloyd Wright	109
	3.2 Le Corbusier	113
4	El año de estudios en EE.UU. - 1947	117
5	El arquitecto	127
	Los principios de su arquitectura	129
6	Actuación política y social	133

3ª PARTE

ARTIGAS EN LONDRINA

1	Londrina	141
	Londrina desde su fundación hasta hoy	142
	La ciudad jardín	143
	Evolución de la arquitectura en Londrina	145
2	La llegada de Artigas a Londrina	151
3	Su presencia y la formación de un nuevo paisaje urbano	157
	3.1 Una nueva perspectiva en Londrina	
	La Estación de Autobuses - 1948	161
	3.2 La creación de un espacio urbano	
	Edificio Autolon, cine Ouro Verde y confitería Caloni - 1948	175
	Edificio Autolon	179
	Cine Ouro Verde	181
	Restaurante y Confitería Caloni	185
	3.3 El juego entre los planos	
	Hospital de Londrina - 1948	205

3.4	La búsqueda por las formas geométricas puras Casa da Criança - 1950	229
3.5	La definición de la forma a través de un programa sencillo Puesto de servicio Transparaná - 1950	249
3.6	El contraste entre las superficies macizas y la transparencia Polideportivo para el Londrina Country Club - 1950	259
3.7	La rampa como estructurador del volumen Vestuarios del Londrina Country Club - 1951	271
3.8	Formas sencillas para la solución de programas complejos Puesto de servicio para la Sociedad Autolon - 1951	283
3.9	El inicio de una identidad - la cubierta ala de mariposa Residencia Milton Ribeiro de Menezes - 1952	299
3.10	La perfecta integración entre lo nuevo y lo existente Santa Casa de Londrina - 1952	309
3.11	La ordenación de un espacio urbano moderno Estadio Municipal de Londrina - 1953	323
CONCLUSIONES		347
	La formación de un lenguaje arquitectónico	348
	Londrina - Artigas . Una relación enriquecedora	367
	La estela de la obra de Artigas en Londrina	371
	Reflexiones finales	374
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS		377
CREDITOS DE IMÁGENES		385
VOLUMEN II		
ANEXOS		
	Proyectos originales	01

RESUMEN

El objeto del presente trabajo es un estudio profundizado sobre la obra realizada por el arquitecto Vilanova Artigas en la ciudad de Londrina. Es conocida la importancia que este ha tenido en la formación y consolidación de la arquitectura moderna brasileña, pero a pesar de ello, hasta hoy los edificios aquí abordados han sido relegados a un segundo plano, habiendo sido tratados siempre de manera muy somera.

El periodo a ser estudiado, finales de los años 40 y principios de los 50, fue un momento de grande importancia en la arquitectura moderna en Brasil, que por entonces ya asumía protagonismo en el panorama internacional y se consolidaba como una vertiente propia y de fácil identificación. Este también fue un momento crucial en la trayectoria de Artigas. Se han dado una serie de coincidencias que le proporcionaron las herramientas que necesitaba para promover un cambio de rumbo en su arquitectura, abrazando los ideales modernos y abandonando de una vez cualquier influencia tradicionalista que aun pudiera existir en su obra.

Entre estos acontecimientos, es de suma importancia su viaje a EE.UU., donde pasó un año con una beca de la Fundación Guggenheim, viajando por el país, tomando contacto con los grandes maestros de la arquitectura moderna mundial y con su producción. Su periodo en Londrina empieza inmediatamente después de su regreso, y es evidente la influencia que su aprendizaje en este país deja impreso en su obra. Además, Artigas experimenta aquí un cambio en el entorno urbano a proyectar, pasando de una ciudad extremadamente tradicional como era São Paulo a una ciudad con apenas 20 años, con enormes ansias de modernidad. Existe también un cambio de clientes particulares a clientes públicos, lo que le proporcionaba más libertad de creación, presupuestos menos limitados y obras de porte más grandes. Otro punto de relevancia es el creciente desarrollo de las técnicas modernas en Brasil durante este periodo, principalmente del hormigón armado.

La hipótesis principal planteada es que la suma de estas circunstancias ha propiciado un momento único al arquitecto, que ha aprovechado y utilizado esta libertad y nuevas perspectivas para transformar Londrina en un “laboratorio”, donde ha probado y experimentado con los elementos y técnicas del ideario moderno, hasta construir el suyo, que luego caracterizaría su producción posterior y, a la vez, sería la base de la arquitectura característica de São Paulo.

También es de vital importancia en el presente estudio es la influencia que Artigas ha dejado en la ciudad. Como citado, Londrina era una joven ciudad, aun en formación, y la presencia de un conjunto de obras de tamaño importancia, con el respaldo que el nombre de Artigas ya poseía, orientó durante muchos años la trayectoria de la arquitectura en la ciudad.

Para comprobar dichas hipótesis, el trabajo ha sido dividido en tres partes. En la primera se hace una pequeña aproximación al inicio de la arquitectura moderna en Brasil, los principales hechos, personajes y obras que han

protagonizado el inicio del movimiento, no con la intención de escribir una historiografía de la arquitectura moderna brasileña, sino que enmarcar el momento vivido. La segunda parte está dedicada a Vilanova Artigas, presentando los datos relevantes de su biografía, su participación en la formación de la arquitectura moderna brasileña, su manera de proyectar y su participación política, por la cual siempre ha sido conocido. La tercera parte es el punto focal del trabajo. Aquí se presenta el entorno urbano donde se encuentran las obras, la ciudad de Londrina, y se hace un estudio minucioso de cada edificio, utilizando para ello el redibujo de los proyectos y la mirada atenta al detalle, tratando de descifrar cada particularidad y cada intención del arquitecto. En las conclusiones se presentan los resultados obtenidos, la confirmación o no de las hipótesis planteadas, y la comprobación de que hasta qué punto el conjunto de obras estudiado tiene importancia en la carrera posterior del arquitecto, en la configuración del perfil urbano de Londrina, y en la formación de la arquitectura moderna brasileña.

ABSTRACT

The object of this thesis is a detailed study of the work performed by the architect Vilanova Artigas in the city of Londrina. His importance is known in the formation and consolidation of Brazilian modern architecture, but, nevertheless, until today the buildings studied here were left in the background and was always been treated very superficially.

The period to be studied - the late 40th and early 50th - was a moment of great importance in modern architecture in Brazil, which then has assumed prominence internationally and consolidated itself as easily recognizable one strand. This was also a crucial moment in the trajectory of Artigas. A series of coincidences gave him the tools he needed to promote a change in the direction of his architecture, embracing the modern ideals and abandoning any influence at once traditionalist who could still exist in his work.

Among these events is of utmost importance it's a travel to the United States, where he spent a year with a Guggenheim Fellowship, touring the country, making contact with the great masters of modern architecture and its global production. His time in city of Londrina starts immediately after his return, and it is evident the influence of his learning in this country that leaves a mark in his work. Moreover, Artigas experience here a change in the urban environment design, going from a very traditional city like São Paulo to a only 20 years old city with enormous desire for modernity. There is also a change from private clients and customers to public ones, which gave him more creative freedom, less limited budgets and fewer larger works. Another relevant issue is the increasing development of modern techniques in Brazil during this period, mainly of reinforced concrete.

The main hypothesis raised is that the sum of these circumstances provided a unique moment to the architect, who took and used this freedom and new opportunities to transform Londrina into a "laboratory", which tasted and experienced the elements and techniques of modern thinking, until he develops his own ideas, that would characterized his further production, while set the basis of São Paulo architecture characteristics.

It is also of vital importance in the present study the influence Artigas left in the city. As noted, Londrina was a young city, still in formation, and the presence of a body of work of such importance, with the support that the name of Artigas already had, for many years directed the course of architecture in the city.

To prove our hypothesis, the work was divided into three parts. At first it is a basic review of the beginning of modern architecture in Brazil, the main facts, figures and works that carried out the beginning of the movement. The second part is dedicated to Vilanova Artigas, presenting the relevant data of his biography, his participation in the formation of Brazilian modern architecture, his way of designing and political participation, which has always been known for. The third part is the focal point of this work. Here we present the urban environment where there are the works, the city of Londrina, and makes a thorough study of each building, using for it the the projects redesign and watchful eye

to detail, trying to decipher each and every particular intention of the architect . In the conclusions, we present the results obtained, the confirmation or denial of the hypotheses, and the evidence that how that set of works studied had impact in later career of the architect, in the configuration of the Londrina urban profile, and the formation of the Brazilian modern architecture.

RESUMO

O objeto do presente trabalho é um estudo aprofundado sobre a obra realizada pelo arquiteto Vilanova Artigas na cidade de Londrina. É conhecida a importância que este teve na formação e consolidação da arquitetura moderna brasileira, mas, apesar disto, até hoje os edifícios aqui abordados foram deixados em um segundo plano, tendo sido tratados sempre de maneira muito superficial.

O período a ser estudado - fins dos anos 40 e início dos 50 - foi um momento de grande importância na arquitetura moderna no Brasil, que naquela época já assumia protagonismo no panorama internacional e se consolidava como uma vertente própria e de fácil identificação. Este também foi um momento crucial na trajetória de Artigas. Deu-se uma série de coincidências que lhe proporcionaram as ferramentas de que ele necessitava para promover uma mudança no rumo de sua arquitetura, abraçando os ideais modernos e abandonando de uma vez qualquer influência tradicionalista que ainda pudesse existir na sua obra.

Entre estes acontecimentos, é de suma importância sua viagem aos Estados Unidos, onde passou um ano com uma bolsa da Fundação Guggenheim, viajando pelo país, tomando contato com os grandes mestres da arquitetura moderna mundial e com a sua produção. Sua estada em Londrina começa imediatamente depois do seu regresso, e é evidente a influência que seu aprendizado neste país deixa impressa na sua obra. Além disso, Artigas experimenta aqui uma mudança no entorno urbano a projetar, passando de uma cidade extremamente tradicional como era São Paulo a uma cidade com apenas 20 anos, com enormes ânsias de modernidade. Existe também uma mudança de clientes particulares a clientes públicos, o que lhe proporcionava mais liberdade de criação, orçamentos menos limitados e obras de maior porte. Outro ponto de relevância é o crescente desenvolvimento das técnicas modernas no Brasil durante este período, principalmente do concreto armado.

A hipótese principal levantada é que a soma destas circunstâncias propiciou um momento único ao arquiteto, que aproveitou e utilizou esta liberdade e novas perspectivas para transformar Londrina em um “laboratório”, onde provou e experimentou os elementos e técnicas do ideário moderno, até construir o seu próprio, que depois caracterizaria sua produção posterior e, ao mesmo tempo, seria a base da arquitetura característica de São Paulo.

Também é de vital importância no presente estudo a influência que Artigas deixou na cidade. Como citado, Londrina era uma jovem cidade, ainda em formação, e a presença de um conjunto de obras de tamanha importância, com o respaldo que o nome de Artigas já possuía, orientou durante muitos anos a trajetória da arquitetura na cidade.

Para comprovar ditas hipóteses, o trabalho foi dividido em três partes. Na primeira faz-se uma pequena aproximação ao início da arquitetura moderna no Brasil, os principais fatos, personagens e obras que protagonizaram o início do movimento. A segunda parte é dedicada a Vilanova Artigas, apresentando os dados relevantes de sua biografia, sua participação na formação da arquitetura moderna brasileira, sua maneira de projetar e sua participação política, pela qual sempre foi conhecido. A terceira parte é o ponto focal do trabalho. Aqui se apresenta o entorno urbano onde se encontram as obras, a cidade de Londrina, e se faz um estudo minucioso de cada edifício, utilizando para isso o redesenho dos projetos e o olhar atento ao detalhe, tratando de decifrar cada particularidade e cada intenção do arquiteto. Nas conclusões apresentam-se os resultados obtidos, a confirmação ou não das hipóteses levantadas, e a comprovação de que até que ponto o conjunto de obras estudado tem importância na carreira posterior do arquiteto, na configuração do perfil urbano de Londrina, e na formação da arquitetura moderna brasileira.

INTRODUCCION, OBJETO DE ESTUDIO E HIPOTESIS

Este trabajo surgió de la constatación de que la obra realizada por el arquitecto João Batista Vilanova Artigas ha tenido gran relevancia en el desarrollo de la arquitectura moderna brasileña, y que pese a esa importancia y a la gran producción de ese arquitecto, tanto cualitativa como cuantitativa, su obra es aún poco conocida en el ámbito internacional.

Centraré mi atención en la obra desarrollada en la ciudad de Londrina, Paraná. La mayor parte de la obra de Artigas se desarrolló en São Paulo, pero esto no quiere decir que no haya obras de gran relevancia fuera de este ambiente. Es lo que sucede en Londrina. Esta no fue el escenario principal del inicio de la arquitectura moderna brasileña, pero tuvo una aguda presencia gracias a la obra de Artigas. Ahí están edificios de gran relevancia nacional, como la antigua Estación de Autobuses, una de las obras del conjunto calificada como patrimonio histórico y considerada una de las obras maestras del arquitecto. El estudio de este edificio, y de los demás que forman parte del conjunto, puede descifrar el momento de euforia que vivía el país por estas fechas, como el mismo Artigas lo veía, cuando afirmó que *“es innegable que las formas de esta estación de autobuses tienen el sabor de la arquitectura brasileña de la época. (...) Pero vea, lo que pasó en Londrina, siendo yo él responsable por esta condición, no ha sido un incidente enteramente “londrinense”¹, pero un proceso universal de instituir la arquitectura moderna como manera de resolver problemáticas sociales universales”²*. Además del panorama en que el país se encontraba, será posible descifrar y enseñar los trazos principales de la arquitectura desarrollada por este gran artista brasileño en su obra posterior.

El periodo a ser estudiado, finales de los años 40 y principios de los 50, es un momento de grande importancia en la arquitectura moderna brasileña, que desde la mitad de los años 30 recibía grandes incentivos por parte del gobierno³, y que seguirían hasta los años 60, con la construcción de Brasilia. Y si en Brasil la arquitectura moderna por estos años era aun una gran promesa que empezaba a concretizarse, en el ámbito internacional era algo ya asimilado y asumido. Según Piñón, *“la arquitectura moderna en los años cincuenta no era ya un enunciado vago e impreciso, sino que disponía de un referente genérico pero coherente; testimonio de un modo concreto de afrontar y resolver los problemas de la organización espacial y la cualidad sensitiva de los edificios”⁴*. El hecho de que el objeto de estudio se encuentre en este periodo de tiempo fortalece aun más la hipótesis que es ahora planteada, es decir, que Artigas ha aprovechado este momento de cambios y de incentivos a la modernidad, para probar y descubrir nuevos elementos y técnicas que luego formarían su ideario, así como que su periodo en Londrina le sirvió como un laboratorio para

1 De Londrina.

2 Álvaro Puntoni y otros. *“Vilanova Artigas”*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. 1997.

3 Iniciado con el proyecto del Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de Janeiro, en 1936, edificio estudiado en la primera parte de esta tesis.

4 Helio Piñón. *“El sentido de la arquitectura moderna”*. Ediciones UPC. Barcelona, 1997.

nuevos descubrimientos e investigación.

Con eso se afirma que la importancia del conjunto seleccionado, además de su evidente calidad arquitectónica, reside en el momento de cambios vivido por el arquitecto y al ambiente de trabajo que le fue ofrecido. Esta fue justamente la época en que Artigas se vuelve a las nuevas ideas y técnicas modernas, sus concepciones espaciales pasan a ser más racionales y pasa a resolver los programas con el uso de volúmenes simples. También se pretende comprobar la influencia que tiene el medio en la producción arquitectónica. Artigas estaba acostumbrado al ambiente de São Paulo. Hasta entonces la mayoría de sus proyectos eran de pequeño porte, para clientes particulares, y en Londrina las obras pasan a ser de grande porte, la mayoría para el gobierno o para empresas. El ambiente general paulista también es muy distinto al de Londrina. São Paulo es una gran ciudad, en un periodo en que aún era difícil abandonar las tradiciones⁵. Londrina era una joven ciudad, que no poseía el peso de la historia, y quería formar una nueva imagen, y para eso se dejó que el arquitecto trabajara en total libertad, sin imponer restricciones ni en cuanto al proyecto y a estilos, ni a costos o dificultades en la hora de la construcción.

El objetivo principal de la tesis es el de profundizar en el análisis tanto de la obra como del entrono de Vilanova Artigas a fin de poder desvelar la manera de trabajo, las directrices y el campo de influencias de su obra. Desvelar las cuestiones del carácter arquitectónico y constructivo de sus proyectos, y la dirección que tomó su producción arquitectónica después de aquí. Averiguar la influencia que Frank Lloyd Wright y Le Corbusier han tenido en su obra, y de qué manera él utilizó los conocimientos y la experiencia vivida en Estados Unidos en sus edificios.

Su estancia en Estados Unidos fue posible gracias a una beca le fue concedida por la Fundación Guggenheim, y constituye otro punto central en esta investigación. Al analizar su obra, se ve claramente que se trata de un punto de inflexión en su carrera. Artigas se va a EE.UU. para una estancia en el MIT, pero nada más llegar cambia su plan de estudios y emprende un largo viaje por todo territorio americano. Durante este viaje, visita edificios modernos, lo que por su archivo fotográfico se percibe que era su interés principal, así como se entrevista con varios arquitectos modernos de este país. Hace contactos, amplía sus conocimientos, y abre su visión a lo que hay de nuevo en arquitectura. En cuanto regresa a Brasil, empieza a proyectar en Londrina, y aquí tiene la oportunidad que necesitaba para poner en práctica lo asimilado durante el año anterior.

Así, los puntos fundamentales de la investigación serán la estancia de Vilanova Artigas en Estados Unidos, sus estudios y qué tipo de conocimientos y influencias ha traído de ahí; el cambio que la obra de Artigas causó en Londrina y la imagen que ella marcó en el desarrollo de la ciudad; la influencia del ambiente en la producción arquitectónica; y principalmente la influencia de las obras de Londrina en su obra posterior, señalando los cambios y los nuevos

⁵ En la primera parte de este trabajo se estudiará las relaciones de São Paulo con el inicio de la arquitectura moderna, sus tradiciones, su resistencia a los cambios, y porque en Río de Janeiro el camino hacia la nueva arquitectura ha sido más fácil y directo.

elementos asimilados a su obra, probando que Londrina fue realmente un laboratorio para Artigas.

La idea general que se pretende comprobar es la que Londrina fue una especie de laboratorio para el arquitecto, en donde él ha probado las soluciones aplicadas por la arquitectura moderna, así como lo que había aprendido en su estancia en este viaje. Para eso, se plantean preguntas, hipótesis a ser comprobadas al final del trabajo, siguiendo los puntos definidos a investigar: ¿El viaje a EE.UU. abrió las puertas a un cambio, ampliando la visión arquitectónica de Artigas? ¿Londrina ha sido un laboratorio de experimentaciones de las nuevas técnicas conocidas por el arquitecto? ¿Realmente existe un cambio en su obra posterior a este periodo? y ¿Artigas ha influenciado el panorama arquitectónico de Londrina, marcando con sus obras el paisaje *urbano*?

Definido el objeto de estudio e hipótesis, cabe resaltar la originalidad de esta investigación, que está en el hecho de abordar un conjunto de obras aun poco estudiadas y conocidas, y mediante un punto de vista que hasta ahora no fue considerado. La importancia del estudio crece aun más se consideramos la importancia de Vilanova Artigas en el escenario arquitectónico brasileño, y el gran numero de estudios y libros que fueron publicados sobre él que han ignorado casi por completo las obras aquí estudiadas.⁶

Se propone hacer un análisis minucioso de los proyectos citados, a fin de conocer los detalles, las características y la manera de proyectar de Vilanova Artigas, así como la influencia que el medio tiene en el proyecto. Además, no hay conocimiento del estudio del conjunto de obras realizado en Londrina como siendo un laboratorio en donde Artigas ha probado la utilización de elementos de la arquitectura moderna, que posteriormente ha incorporado a sus proyectos.

Un punto importante que cabe mencionar es la figura de Carlos Cascaldi. Algunos profesores e investigadores de la obra de Artigas, entre ellos Juliana Suzuki, defienden su participación en los proyectos de Londrina. En este trabajo no se considerará esta hipótesis, ya que se optó por trabajar con los datos oficiales conseguidos junto a la Fundación Vilanova Artigas, los planos presentados en el ayuntamiento de Londrina, así como documentación oficial del arquitecto. Carlos Cascaldi sí fue socio de Vilanova Artigas, durante un breve periodo de tiempo. E incluso se acepta que esta sociedad puede haber sido planteada durante la estancia de Artigas en Londrina, ya que Cascaldi era hermano del ingeniero del ayuntamiento. Pero los documentos oficiales marcan el inicio de esta sociedad al final de su periodo en Londrina, en 1952, cuando le fue encargado a Artigas la construcción del Estadio de Morumbi, en São Paulo. Esta también fue la información recibida del presidente de la Fundación Vilanova Artigas⁷, que la sociedad habría sido hecha por el volumen de trabajo que dicho proyecto acarrearía, y no antes. Además, en ninguno de los planos originales aparece el nombre de Carlos Cascaldi. La sociedad duraría algunos años, y, según Julio Artigas, se han separado en el

⁶ Fue publicado en el año 2000 el trabajo de Juliana Suzuki sobre el mismo conjunto de obras, pero su enfoque fue bastante distinto, limitándose a una presentación superficial de las obras y sin considerar que este periodo pudiese haber sido un momento de experimentaciones para el arquitecto que tendría repercusiones en su obra posterior.

⁷ En entrevista a la autora.

momento en que el gobierno empieza a perseguir Artigas por su postura comunista, por sugerencia del mismo Artigas.

“Cada hombre es hijo de su tiempo y su expresión es la expresión de este tiempo. Sus cinco sentidos están abiertos a la percepción de todo lo que pasa en el mundo exterior y que penetra en su mundo interior. En unos, estas impresiones pronto desvanecen; en otros, ellas empiezan a agitarse, y tomar formas y buscar una salida. La expresión revestida de formas es la creación. La creación tiene un valor para su tiempo, pero también puede tener un valor eterno”.

Lasar Segall.

“Si me llaman idealista, concuerdo enteramente. (...) Sé que hice una poesía de este proceso todo, hice una gran poética. Que lo hice, hice, de los primeros a los últimos versos.”

João Batista Vilanova Artigas

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Para este estudio, la metodología de trabajo fue definida con base a las pautas de investigación elaboradas por el departamento de Proyectos Arquitectónicos, dentro de la línea de investigación La forma Moderna, donde esta tesis fue elaborada. Estas pautas han servido como orientación en la elaboración total de la tesis, principalmente en lo que se refiere a la información sobre el arquitecto y al análisis de las obras seleccionadas.

Se ha dado un enfoque principal a este punto, y a través de una mirada atenta se procuró descubrir sus puntos relevantes, las intenciones del arquitecto, los cambios que empiezan a surgir, estudiando los materiales empleados, detalles, soluciones espaciales, analizando las medidas, las tramas estructurantes y estructuras soportantes, las implantaciones en el solar, las concepciones y formas arquitectónicas, los cerramientos, cubiertas, elementos especiales, plasticidad y el cromatismo material de cada una de ellas.

Para una mayor efectividad de este proceso y con la intención de encontrar los principios proyectuales, todas las obras han sido redibujadas con especial atención al proyecto y al detalle, y una mirada crítica hacia el proyecto.

A partir del redibujo de los proyectos, se han realizado análisis individuales, mirando detenidamente cada detalle y cada elemento empleado por el arquitecto, para a continuación hacer un análisis minucioso de estos elementos en el conjunto de obras. Con eso ha sido posible descubrir que elementos fueron desarrollados y asumidos por el arquitecto durante este periodo que pasan a incorporar su ideario en las obras posteriores, confirmando o no la hipótesis de que su experiencia en Londrina se trate de un laboratorio de experimentos para su carrera posterior.

Para que el análisis arquitectónico de las obras tenga solidez, hay que fundamentarlo con una base teórica consistente. Por eso las primeras partes del trabajo se han centrado en un análisis teórico del momento arquitectónico vivido en el país, citando a los principales acontecimientos, obras y personajes del panorama arquitectónico moderno brasileño. También se ha llevado a cabo una presentación sobre el personaje, su biografía, influencias que ha ejercido así como los que le han influenciado, intentando descubrir el momento anterior y posterior de su obra, y que pudo haber propiciado el giro en sus posiciones arquitectónicas. Además, se hizo necesario un breve análisis de los aspectos sociales del arquitecto, ya que este era conocido por su actuación política y social. Artigas siempre ha sido un comunista asumido y siempre ha luchado defendiendo las teorías del partido, y aunque el enfoque de esta tesis sea su producción arquitectónica, no se puede ignorar este aspecto tan importante en su vida, y que muchas veces puede dar sentido a algunas elecciones arquitectónicas de su carrera. En esta parte del estudio, se ha dado gran atención al viaje de estudios que Artigas realiza por EE.UU. en el año de 1947, por acreditarse que en este momento el arquitecto se abre a nuevas posibilidades e influencias en su producción arquitectónica, a fin de comprobar una de las hipótesis planteadas en este trabajo.

El trabajo se estructura en dos volúmenes, el primer compuesto por introducción, seguida de tres partes y conclusiones, y el segundo por los anexos.

En la primera parte, que ha servido como base teórica del trabajo, se presenta de manera breve informaciones relevantes sobre el inicio de la arquitectura moderna en Brasil, algunos de los hechos considerados más importantes, edificios y personajes que han marcado el panorama arquitectónico nacional y que directa o indirectamente han tenido influencias en Artigas y en su producción⁸. En este conjunto de informaciones, se han incluido también las visitas de dos grandes arquitectos internacionales que han tenido papel decisivo en la formación de un Brasil moderno, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. La elección de estos dos personajes, además de su evidente importancia en la definición de la arquitectura moderna brasileña, se debe además por su importante influencia en la carrera de Artigas. Como citado por muchos historiadores de la arquitectura brasileña, Artigas ha estado, en diferentes momentos de su carrera, bajo la influencia de los dos grandes maestros, sabiendo aprovechar sus enseñanzas y transformarlas y adaptarlas a su realidad y a su entorno.

La segunda parte se ocupa de Vilanova Artigas, soporte teórico necesario para desarrollar los análisis arquitectónicos de su obra. Se relata los principales momentos de su carrera arquitectónica, su formación y su trabajo como educador, analizadas las influencias recibidas en las diferentes fases, su papel político y su manera de proyectar y concebir los espacios. Como ya se ha dicho, grande importancia se da a su viaje a EE.UU. durante el año de 1947, que le aportó una nueva visión sobre la arquitectura y abrió camino al cambio iniciado en Londrina.

La tercera parte es la esencia de la tesis. En ella se analiza las obras realizadas por Artigas en Londrina. Al inicio, se presenta una introducción sobre Londrina, su fundación y la arquitectura existente en la llegada de Artigas. Se establecen los motivos que llevaron Artigas a la ciudad, la evolución posterior de la arquitectura local y que influencias ha dejado. Con eso, se verifica otra de las hipótesis planteadas, la de que Artigas ha provocado, con su influencia, un cambio significativo en el panorama arquitectónico de la ciudad.

El análisis individual de cada edificio, ordenados de manera cronológica, se lleva a cabo tomando por base la mirada atenta al proyecto y al detalle, utilizando el redibujo de los proyectos, y la visita y levantamiento fotográfico de los edificios en los casos de las obras que han sido construidas y que no fueron destruidas, todo eso acompañado de los datos históricos y técnicos de cada edificio⁹.

⁸ Es evidente que no se puede incluir aquí todos los aspectos importantes del inicio de la modernidad en Brasil, y tampoco es este el objetivo de este trabajo. Por eso, y solamente a título de introducción al panorama arquitectónico brasileño, serán seleccionados algunos hechos que han formado parte importante en este proceso, pero sin quitar la importancia de otros que, por falta de espacio y tempo, no serán estudiados o mencionados.

⁹ Cuando esta información esté disponible.

En las conclusiones se hace un análisis en conjunto de la arquitectura de las obras, se entrecruzan las informaciones de cada edificio, llamando la atención a cada elemento propuesto, descubriendo que es recurrente en el conjunto, verificando que es nuevo en el repertorio del arquitecto y que sigue apareciendo en la obra posterior, para con eso, finalmente, tener el fundamento para confirmar o no la hipótesis principal planteada.

Hay que aclarar que en ningún momento se pretende agotar todas las posibilidades del tema. El objetivo es abrir un canal de discusión, buscar un camino aun no trazado en el análisis de la obra de este arquitecto, entre tantas ya propuestas. Mostrar una nueva posibilidad, probar la importancia que este momento ha tenido en su carrera y en su obra posterior, y dejar una puerta abierta a nuevas investigaciones que quieran aportar un nuevo punto de vista a la obra de un arquitecto que se tornó el maestro de muchos, el representante de una corriente arquitectónica reconocida tanto en Brasil como fuera de ahí.

En los anexos se presentan todos los planos de los proyectos originales existentes de los edificios incluidos en el presente estudio, cedidos gentilmente por la sección de objetos raros de la Faculdade de Arquitetura de la Universidade de São Paulo.

(...) "en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un cuscús oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla" (...)

Oliverio Gironde. *"20 poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas."* Visor Libros. Madrid, 1989.

Siempre es muy difícil, por no decir imposible, establecer el punto inicial del inicio de la modernidad en arquitectura en Brasil, como en cualquier otra parte. Lo que sí se puede determinar son los hechos aislados que han llevado el movimiento adelante¹.

En Brasil, la mayoría de los autores consideran que las obras registradas que por primera vez presentan indicios de la moral y concepción modernas son proyectos del arquitecto Victor Dubugras, ya en los primeros años del siglo XX, aunque si consideramos que la “modernidad real” se inicia en los años 20, se podría decir que su obra sería pre o proto moderno, ya que fue realizada en los primeros años del siglo, aunque las fuentes y textos de referencia publicados en la época lo denominen moderno.

Victor Dubugras, francés, con formación en Buenos Aires, llegó a Brasil en 1890. Según Segawa, *“en la virada del siglo, Dubugras ya estaba perfectamente en sintonía con la experimentación Art Nouveau, haciendo proyectos residenciales con casi la misma modernidad encontrada en proyectos para Bruselas, Barcelona o París”*². En 1905 el arquitecto ha organizado una exposición de sus obras, y la revista *Polytechnica*, editada por la Escuela Politécnica de São Paulo, elogia al arquitecto por su *“coraje en exponer trabajos que huyen completamente a las formas banales, manifestando una tendencia bien acentuada para un nuevo método de construcción, aun poco estudiado”*, en referencia al uso del concreto armado en sus proyectos. Pocos meses después, la misma revista publica un reportaje firmado por el entonces estudiante Augusto de Toledo:

“En toda construcción el señor Dubugras dio entera preferencia a las formas de estructura real. Las disposiciones constructivas y la naturaleza de los materiales son francamente acusadas, lealmente puestas en evidencia: lo que parece ser parte soportada funciona verdaderamente como tal; el granito es granito; los revestimientos de argamasa no iluden; y toda pieza de madera ya está en su color natural, contando solo con una capa de barniz transparente.

Aplaudimos convictos esta manera de construir tan honesta y racional. El arquitecto tiene que utilizarse de los recursos que dispone, y a las formas impuestas por la estabilidad y resistencia de los materiales. Ladear dificultades o simular riquezas con fingimientos y artificios es, a nuestro ver, caer en un arte viciado y mentiroso. Nada es más ridículo que, por ejemplo, los mármoles de estuco y los frontones impropriamente estatuidos en el cuerpo de las fachadas.

El distinto profesor ha puesto hacia un lado todo el arsenal de cornijas, balaustres decorativos, arquivoltas, etc., tan utilizados por los rutineros, a los que hacen arquitectura con las formalísticas e inmutables recetas de Vinhola, y tomó corajosamente el camino del arte mo-

¹ Como citado en la introducción de esta tesis, el punto principal de esta se trata de un análisis de un conjunto de obras específico del arquitecto Vilanova Artigas en la ciudad de Londrina. La presentación teórica sobre el inicio de la modernidad en Brasil tiene por objetivo apenas servir como base fundamental que ayude a aclarar el momento vivido por el arquitecto y por el país, y por eso los datos serán presentados de manera breve y superficial. Para el estudio de la historiografía de la arquitectura moderna brasileña ya existen trabajos publicados, en Brasil y en el exterior, de gran calidad y que abarcan una gran cantidad de obras y arquitectos.

² Hugo Segawa. *“Arquiteturas no Brasil. 1900-1990”*. Edusp. São Paulo, 1999.



Arriba: Fig1 y 2: Perspectiva y foto Estación Mairinque. Victor Dubugras, 1908

dermo y de los modernos procesos de construcción.³

Tres años más tarde, la misma revista publica otro elogio al arquitecto, esta vez por su proyecto de la Estación Ferroviaria de Mairinque, en São Paulo, la obra maestra y gran apogeo del arquitecto. El edificio se trataba de una gran estructura monolítica en concreto armado, con cubierta atirantada sobre las plataformas de embarque, desprovisto de todo ornamento. Según la publicación, era a la vez un edificio racional y elegante, que dejaba en evidencia la estética y moral constructiva del edificio, la naturaleza de los materiales y la claridad de la técnica. Pero a pesar de ello, y de que muchos autores defiendan que con él empezó la modernidad de Brasil, cabe resaltar que si bien ha sido él el precursor en el uso de las nuevas técnicas y materiales, así como la ausencia de ornamentos en sus proyectos, la concepción de sus edificios no se encajan dentro de esta corriente, ya que se tratan de edificios totalmente simétricos, y que se asocian más bien al Art Nouveau que al movimiento moderno.

Ya en 1912, otro pionero, el ingeniero civil Roberto Simonsen funda la “*Companhia Construtora de Santos*”, o Constructora Simonsen. Esta empresa se ha destacado por la racionalización en los canteros de obras, por construcciones que utilizaban los últimos avances tecnológicos y con los principios de la *Werkbund* alemana. Simonsen era también el redactor de la “*Revista Polytechnica*” cuando esta ha publicado el reportaje sobre la Estación Mairinque de Dubugras, en 1908, y en 1922 era uno de los 11 brasileños que recibían la revista “*L’Esprit Nouveau*” de Le Corbusier y Ozenfant, aunque no se puede percibir influencias del movimiento en las obras de la constructora.

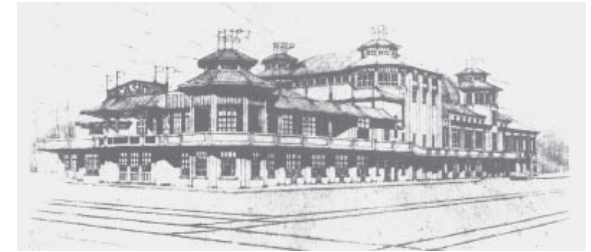
En 1924 se construye el primer rascacielos de São Paulo, el Edificio Martinelli. Este fue construido entre 1924 y 1929, y se trataba de un edificio con 25 plantas, con estructura en concreto armado. En realidad, se trataba de una torre ornamentada de estilo eclético, y su importancia está en el hecho de que por primera vez la técnica del concreto permitía la construcción de un grande edificio en altura, lo que luego acabó por modificar totalmente el paisaje urbano paulista.

Los primeros registros de discursos con fondo moderno en Brasil se da en 1925, con la publicación de dos textos. El primero es de Rino Levi, brasileño que estudiaba arquitectura en Roma, y publicado en el periódico “*O Estado de São Paulo*”. En el texto, Levi defendía la “*practicidad y economía, arquitectura de volúmenes, líneas sencillas, pocos elementos decorativos, pero sinceros y en destaque, sin mascarar la estructura del edificio para conseguir efectos que casi siempre son desproporcionados y que constituyen siempre algo falso y artificial.*”⁴ El segundo texto es de Gregori Warchavchik, publicado en “*Correio da Manhã*”⁵. Este texto, traducción del texto original “*Futurismo?*” publicado en italiano en un periódico de la colonia italiana de São Paulo, se trataba de un elogio a la racionalidad de

3 Augusto de Toledo. “*Villa Flavio Uchôa*”. Revista Polytechnica. São Paulo, enero de 1905.

4 Rino Levi. “*A Arquitetura e a Estética das Cidades*”. Publicado en “*O Estado de São Paulo*”. São Paulo, 15/octubre/1925.

5 Gregori Warchavchik. “*Acerca da Arquitetura Moderna*”. Publicado en “*Correio da Manhã*”. Rio de Janeiro, 01/noviembre/1925.



Arriba: Fig 3: Teatro de Santos. Constructora Simonsen, 1922

Fig 4: Edifício Martinelli, 1924

la maquina y de los principios de la economía y comodidad, a la adopción por elementos industrializados y estandarizados en la construcción, además de una crítica abierta al uso de los estilos del pasado. Estos textos han sido pioneros, y aunque no hayan tenido mucho impacto en la producción de la época, han tenido gran importancia en la historiografía de la arquitectura moderna brasileña.

En 1927 el arquitecto Gregori Primera Warchavchik proyecta para sí la que por muchos es considerada como la primera casa moderna de Brasil. La construcción, situada en la calle Santa Cruz, y que incluso enfrentó problemas para su aprobación junto al ayuntamiento debido a la novedad que el arquitecto proponía en su fachada, es un marco importante en la consolidación del movimiento moderno en São Paulo y ha provocado gran escándalo en la ciudad, que sumado al gran destaque y divulgación dados por la prensa, y al apoyo recibido por el grupo de los modernos, proporciona a Warchavchik el respaldo para seguir con sus discursos y sus proyectos.

En este mismo año, el arquitecto Julio de Abreu Jr. proyecta el Edificio Angélica, también en São Paulo. Se trata de un edificio habitacional con 6 plantas, cuya fachada estaba formada apenas por los vacíos de las terrazas y los volúmenes planos de los baños, sin ningún ornamento y con líneas geométricas, promoviendo un juego de llenos y vacíos, luces y sombras, al cual la ciudad no estaba acostumbrada entonces. Su gran aporte es la renovación en los hábitos de vivir que suponía a la sociedad en cuanto a la disposición de la planta, ya que el arquitecto propuso un gran cambio en la jerarquía de los espacios internos común a la época. Dispuso los servicios en la fachada principal, que da a la calle, mientras que las habitaciones están en la parte posterior, abiertas a un patio interior bastante soleado. El salón actúa como elemento central organizador del espacio, y con eso el arquitecto logra una planta ausente de pasillos de distribución y del hall de entrada, elementos comunes en plantas más clásicas.

En 1929 Le Corbusier realiza su primera visita a Brasil. Esta, en realidad, fue una visita improvisada, ya que en principio Brasil no formaba parte del viaje del arquitecto. Aun así, este viaje, como se verá en capítulo posterior, fue de fundamental importancia en la formación y posterior desarrollo de la arquitectura moderna brasileña, y en los rumbos que esta tomó. En 1936, el maestro francés retorna a Brasil, reafirmando y consolidando su influencia, que sería, con diferencia, la más marcada en el panorama nacional. En su visita, participa como consultor en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de Janeiro, uno de los grandes marcos del inicio de la modernidad en Brasil, estudiado en un capítulo posterior.

En sur de Brasil una de las primeras realizaciones de arquitectura moderna se da en Curitiba, en la década de 1930, con proyectos del arquitecto de origen alemán Frederico Kirchgässner. En 1930 él proyecta su residencia, adoptando concepciones modernas, con terrados-mirante, formas cúbicas y fachadas que expresaban la verdad de la planta, libres de ornamentos. El arquitecto utilizaba también del concreto armado en sus estructuras. En la capital aun más



Arriba: Fig 5: Residência Calle Santa Cruz. Gregori Warchavchik, 1927
Fig 6: Edifício Angélica. Júlio de Abreu Jr., 1927

provinciana de Paraná⁶, sus ideas no fueron bien recibidas, y hasta hoy es recordado como un pionero incomprendido.

También en los años 30, conceptos como funcionalidad, eficiencia, racionalidad y economía se aplicaron en las obras públicas, difundiendo la arquitectura moderna en todo territorio nacional, como es el caso, por ejemplo, de los edificios de los correos, construidos por todo Brasil, con líneas geométricas y sencillas, con estructura en concreto, grandes balances y sin decorados. En esta época la constructora Simonsen construyó diversas obras, siempre con estas características, y entre las que se destacan las del arquitecto Alexander Buddeus⁷.

En 1931, Frank Lloyd Wright llega a Brasil para participar de un concurso para la construcción de un faro en Santo Domingo. El arquitecto, que era miembro del jurado, acabó por involucrarse en las protestas de los estudiantes de *la Escola Nacional de Belas Artes* por la dimisión de Lucio Costa, tema tratado a seguir. Con eso, Wright tuvo oportunidad de aproximarse a la nueva generación de arquitectos que se formaba, difundiendo sus ideas y ganando seguidores. La demostración de la influencia inmediata de este viaje se percibe en 1933, cuando el mismo es invitado como presidente de honor al *I Salão Tropical de Arquitetura* de Brasil.

Richard Neutra también tiene participación en la formación de la arquitectura moderna brasileña, aunque con menos influencia que Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. En 1937, la revista de Ingeniería de la Universidad Mackenzie publica *"New Building Art in California"*, resumen del texto publicado por Richard Neutra en 1935⁸. Eso facilita la aproximación de los estudiantes a la producción e ideas del arquitecto. En 1945, Richard Neutra visita Brasil, con muy poca repercusión y divulgación. Pero en 1948, se hace la publicación del libro bilingüe *"Arquitetura Social em países de clima quente"*, de su autoría, que se trata del único libro bilingüe publicado también en portugués y editado en Brasil por estas fechas. El libro, con prefacio de Gregori Warchavchik, era un compendio de obras del arquitecto, así como de soluciones y esquemas propuestos por él para construcciones sociales de varias tipologías — escuelas, hospitales, habitaciones colectivas — en lugares con climas tropicales, presentando también ejemplos reales. Publicaban los esquemas, equipamientos, mobiliario, plantas, perspectivas y memorial. Si el viaje de 1945 casi no ha tenido impacto en el panorama arquitectónico brasileño, la publicación, en cambio, fue bastante divulgada y difundida entre las escuelas de arquitectura.

En 1939 Oscar Niemeyer y Lucio Costa hacen el proyecto del Pabellón de Brasil en la feria de Nueva York. Este acabó por tornarse el gran propagador de la arquitectura brasileña en el exterior. A través de este edificio la arquitectura moderna de Brasil se da a conocer, y a partir de aquí empieza a ser divulgada. Es un ejemplo de fluidez y flexibilidad

⁶ Paraná es la provincia brasileña donde se encuentra la ciudad de Londrina, cuya capital es Curitiba.

⁷ Arquitecto belga radicado en Rio de Janeiro, que ha hecho varios proyectos con características racionalistas en Brasil, con destaque a la obra del *Instituto de Educação da Bahia* y del Instituto del Cacau, ambos en Salvador de Bahía.

⁸ Richard Neutra. *"New Building Art in California"*. California Arts & Architecture, enero de 1935.



Arriba: Fig 7: Residencia del arquitecto. Frederico Kirchgässner. Curitiba, 1929

Fig 8: Edificio de los correos. Belo Horizonte, década de 1930

de los espacios, con grandes espacios abiertos y perfecta continuidad espacial. Se trata de un salón amplio, sostenido por una estructura modular de pilares en concreto armado, con una extrema simplicidad formal, en donde la curva de la segunda planta interactúa con las líneas rectas del prisma principal. Las superficies acristaladas promueven la integración total del conjunto así como una ligereza excepcional al edificio.

Con el suicidio del presidente Getulio Vargas, en 1954 y la toma del poder por parte de Juscelino Kubitschek en 1955, el panorama de la arquitectura en Brasil sufre un gran cambio. El nuevo presidente asume el gobierno de Brasil con el proyecto de modernización del país que culmina con la construcción de Brasilia, en 1960, y dando grandes oportunidades a los arquitectos modernos de Brasil, ya que gran parte de los edificios gubernamentales serían construidos según las nuevas técnicas y tendencias.

Además de estos hechos, fue de gran importancia en la formación y divulgación de la arquitectura moderna brasileña la política expansionista de EE.UU., que con la intención de que Brasil se tornara un aliado en la 2ª guerra, estimula la difusión del arte brasileño, a través del cine, con Walt Disney que crea el personaje Zé Carioca de inspiración brasileña, y con la exportación de la brasileña Carmem Miranda a las pantallas americanas. Esta iniciativa también tuvo otros ámbitos de actuación, con la construcción de la Usina Siderúrgica de Volta Redonda con recursos americanos, con el MoMa publicando *Brazil Builds* y promoviendo una exposición con el mismo nombre en Nueva York y con la dotación de becas a brasileños para que fuesen a EE.UU. a estudiar. Además de eso, la pujanza económica vivida por estos años, basada en la industrialización, que tenía São Paulo como gran polo, ha propiciado un más grande impulso a los cambios en la arquitectura nacional.

LA HUELGA DE LOS ESTUDIANTES DE LA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES - ENBA. 1931

Lucio Costa, que había sido nombrado director de la “*Escola Nacional de Belas Artes*” de Rio de Janeiro en diciembre de 1930, había empezado una remodelación en la estructura de enseñanza de la escuela, con la contratación de arquitectos muy conectados con los líderes de la modernidad arquitectónica, como Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus entre otros. Su contratación, que en principio había sido bien acogida por los arquitectos tradicionales, a partir de este momento empieza a ser atacada, y en poco tiempo Costa fue dimitido⁹. Archimedes Memória, defensor del arte y arquitecturas tradicionales y neo-coloniales, y seguidor de los preceptos promovidos por la academia, asume su puesto. Pero eso dio lugar a un movimiento sin precedentes en Brasil, que acabaría por ser uno de los hechos determinantes para el inicio y la divulgación del movimiento moderno en arquitectura en el país. Los estudiantes empiezan una huelga como protesta. Los periódicos dan gran destaque a las manifestaciones. Frank

⁹ Lucio Costa fue dimitido el 10 de septiembre de 1931.

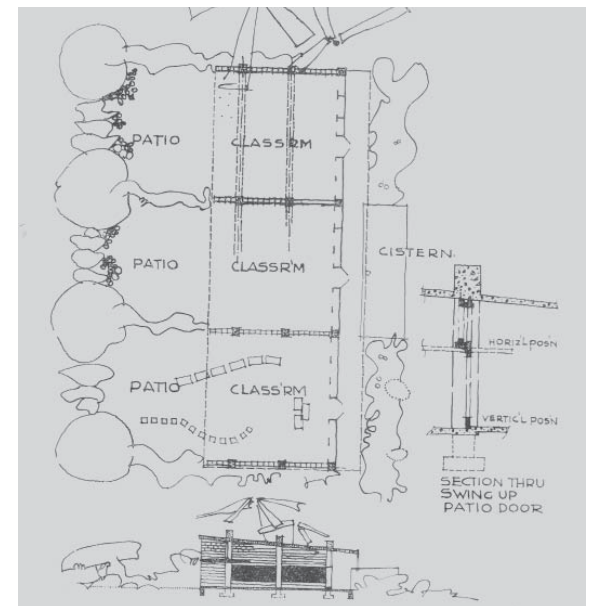
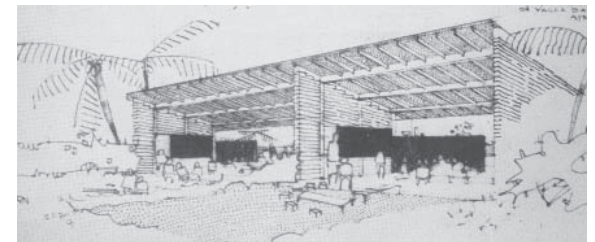
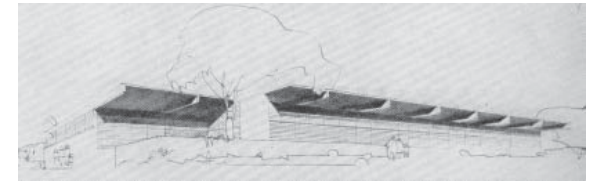
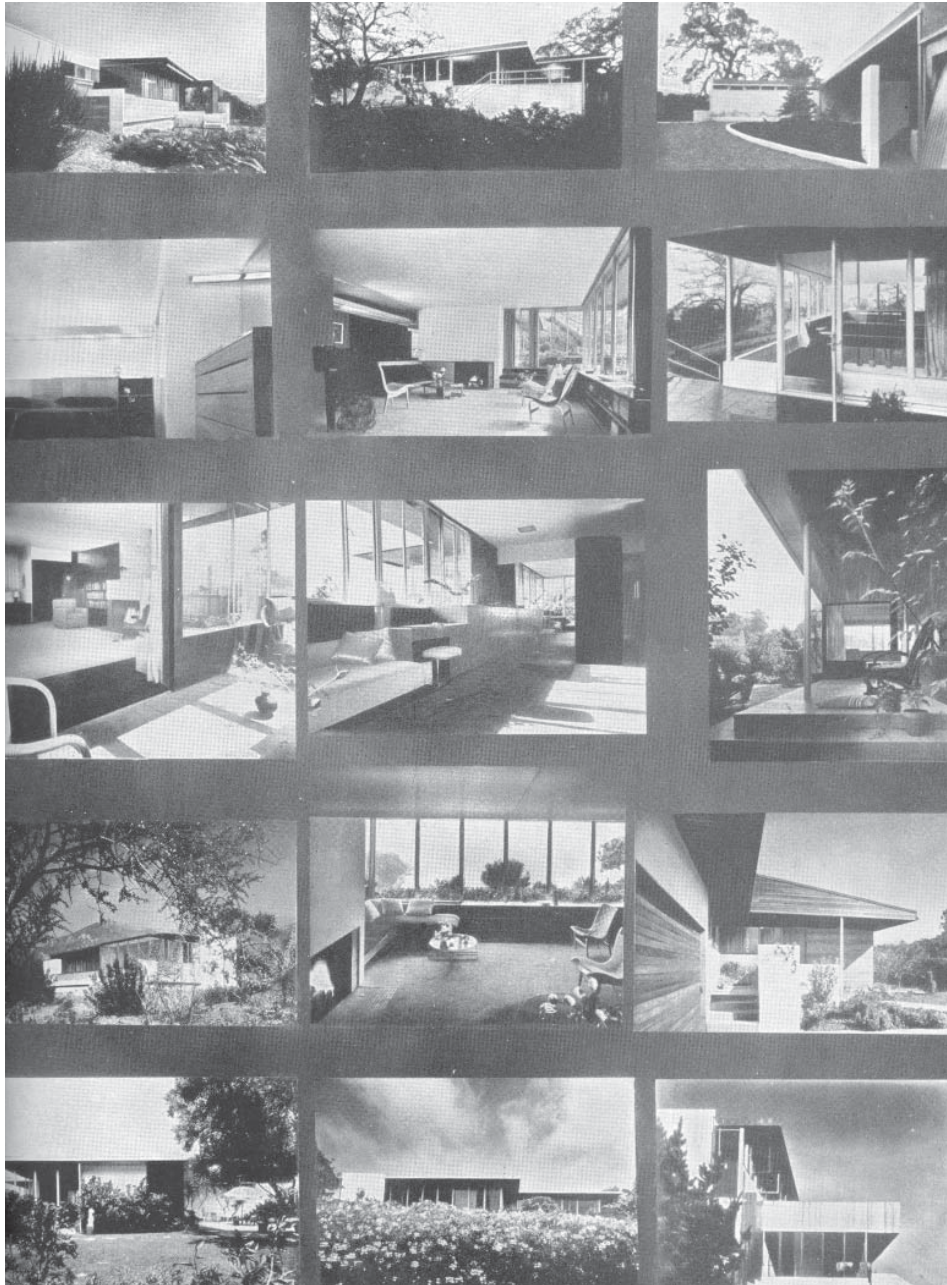


Arriba: Fig 9: Instituto do Cacau. Alexander Buddeus, 1932

Fig 10: Instituto Normal da Bahia. Alexander Buddeus, 1936

Fig 11: Pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York. Lucio Costa y Oscar Niemeyer, 1939

Pag. siguiente: Fig 12 a 16: ilustraciones y proyectos libro “Arquitetura Social em Países de Clima Quente” Richard Neutra, 1948



Lloyd Wright, que se encontraba en Brasil por estas fechas, apoya y da incentivo a los estudiantes, y eso acaba por ampliar la magnitud del movimiento. Durante una conferencia, Wright dice *“El espíritu que ha producido las mejores formas es el mismo que produce las formas de hoy; solamente las formas de vida cambian, porque las condiciones de vida cambian (. . .). Nosotros no podemos repetir siempre las formas antiguas por cualquier proceso que sea. Así, el resultado es la rebelión”*.¹⁰ Después de eso, aunque la academia vuelve a asumir la dirección de la escuela, el camino ya estaba abierto. Toda una generación de nuevos arquitectos había tomado conciencia de una renovación en la arquitectura que se hacía a nivel mundial. Empezaba, poco a poco, la ruta hacia una nueva arquitectura nacional.

LA INAUGURACIÓN DE LA CASA MODERNA DE GREGORI WARCHAVCHIK. 1931

Construida para William Nordschild en la calle Toneleros, en Copacabana, Rio de Janeiro, en octubre de 1931, su inauguración ha contado con la presencia de Frank Lloyd Wright, Lucio Costa, Candido Portinari y Manuel Bandeira, entre otros. La prensa ha calificado la casa como “rara”, y ha afirmado que el arquitecto había dotado São Paulo de *“una porción de casas nuevas, diferentes y extrañas, que la gente empezó por encontrarlas locas y acabó por considerar bonitas.”*¹¹ Un periódico local publicó que Wright había declarado que nunca había imaginado encontrar en Rio una arquitectura como aquella, que *“se adapta al clima y huye a los procesos y formas conocidas, creando casi una arquitectura brasileña. (. . .) con un poco de trabajo e imaginación, dirigidos al rumbo que el señor Gregori Warchavchik se lanza, dentro de poco podrá haber en Brasil una arquitectura moderna y racional”*¹². Pero en su historiografía oficial, cuando habla de la inauguración y de su impresión sobre la casa de Warchavchik, Wright relata que cuando algunos estudiantes le preguntaron si aquello era moderno, él contestó que *“el termino equivoco daba la impresión que probablemente era. Pero no era arquitectura de modo alguno, pues ignoraba su naturaleza, su clima y el carácter de su entorno”*. Y sigue: *“De todas maneras ellos no tienen modelos. No hay nadie que estimule directamente su imaginación en la dirección que es natural, a no ser Lucio Costa o Araújo”*¹³. *¿Qué pueden hacer?”*¹⁴ Wright también comenta estas contradicciones en sus opiniones, afirmando que él creía que las traducciones de sus comentarios no eran fieles a lo que él había dicho, ya que el traductor siempre transformaba una frase en tres o cuatro. Pero en realidad la critica que hace Wright años después a la arquitectura de Warchavchik no es justificada, ya que la producción de este arquitecto, aun en los años 20, presentaba grandes concepciones modernas.

10 Publicado en Correio da Manhã, 14/10/1931.

11 Publicado en O Globo, 21/10/1931.

12 Publicado en Correio da Manhã, 23/10/1931

13 Se refiere a Pedro Luís Correia de Araújo, pintor y profesor de la ENBA, defensor de la renovación de la escuela.

14 Frank Lloyd Wright. *“For all may raise the flowers now for all have got the seed”*. Rizzoli / The Frank Lloyd Wright Foundation, vol. 3. New York, 1993.



De todas maneras, la “casa moderna” de Warchavchik se tornó un punto de encuentro para la elite intelectual y artística de Rio de Janeiro, y abrió camino hacia la posibilidad de nuevos rumbos en la arquitectura de la ciudad. Y así, la casa que Warchavchik proyecta para sí en la calle Santa Cruz, y otras proyectadas por el arquitecto, sirve como un puente que llevaría a discusiones sobre la nueva arquitectura, abriendo el camino para la arquitectura moderna, principalmente en la ciudad de São Paulo.

“I SALÃO DE ARQUITETURA TROPICAL”. 1933

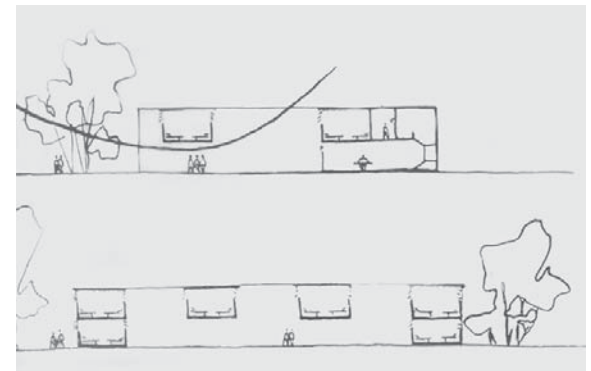
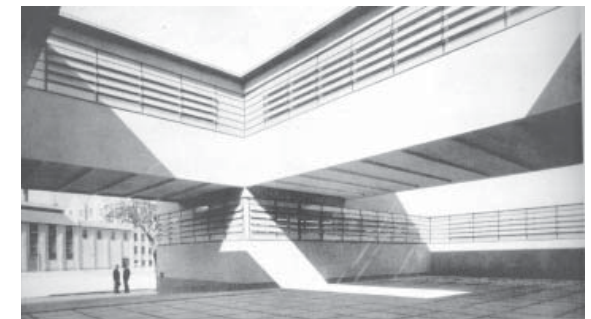
El Salón de Arquitectura Tropical fue inaugurado en 17 de abril de 1933, y según su publicidad, era la “meca de todos los artistas dotados de fuerte personalidad, de tendencias innovadoras y libres de convencionalismos.”¹⁵ La muestra, que era organizada por la “Associação dos Artistas Brasileiros”, creada en 1929, fue dirigida por João Lourenço da Silva, Alcides Rocha Miranda y Ademar Portugal, y tenía a Frank Lloyd Wright como presidente de honor, quizás un homenaje a su visita y conferencias de 1931, pero principalmente por su apoyo a los estudiantes que entonces organizaban la huelga en la *Escola Nacional de Belas Artes*.

Según Irigoyen, la muestra describía perfectamente como ha sido el inicio de la arquitectura moderna en Brasil: aquí se podía encontrar de todo, todo era bienvenido. Desde los movimientos “antropofágicos” o de búsqueda de una identidad nacional, inaugurados en la Semana de Arte Moderno del 22, hasta las teorías de Wright, Gropius y de los CIAM. Era un momento de cierta desorientación, pero que acabó por culminar con un movimiento con muestras de gran calidad y personalidad.

La elección del nombre denota la preocupación una identificación nacional. La “Arquitectura Tropical” es una manera de llamar la atención para la identidad de la producción brasileña, haciendo ver que el clima es el elemento que portaría el gran diferencial entre las obras producidas aquí de la arquitectura internacional.

La lista oficial de los participantes cuenta con los siguientes nombres: Abelardo de Souza, Ademar Marinho, Ademar Portugal, Affonso Reidy, Alexandre Altberg, Alcides Rocha Miranda, Anibal de Mello Pinto, Anton Floderer, Ary Paes Leme, A.S. Buddeus, Benedito de Barros, Daniel Valentim Garcia, Emílio Baumgart, Fernando Valentim, George Bandeira de Mello, Gerson Pinheiro, Gregori Warchavchik, Jacy Rosa, João Lourenço da Silva, José Afonso Soares, José Teodulo da Silva, Jorge Mesiano, Jorge Moreira, Lauro Lessa, Lucio Costa, Luis Nunes, Marcelo Roberto, Nelson Tinoco, Nestor de Figueiredo, Raul Penafirme, Robert Prentice, Ruy Costa, Tomas de Souza y Vicente Batista. Además de las obras expuestas, el catálogo de la exposición incluía un texto de Walter Gropius y las recomendaciones de los CIAM, lo

¹⁵ Texto de presentación sobre la muestra en la Revista Base, agosto de 1933.



Pag. anterior: Fig 17a 19: Residencia Calle Itápolis. Gregori Warchavchik, 1927

Arriba: Fig 20 Invitación Salão Tropical, 1933

Fig 21 y 22: Albergue da Boa Vontade. Affonso Reidy, 1931 (expuesto en el Salão Tropical)

que fue de fundamental importancia en la divulgación de las ideas y recomendaciones tratadas en los encuentros, se tratando de un nuevo vehículo propagador de las ideas de las vanguardias internacionales.

PRIMERAS BIENALES DE ARQUITECTURA DE SÃO PAULO. 1951 y 1953

Durante las dos primeras bienales de São Paulo, han venido a Brasil críticos, historiadores y arquitectos reconocidos internacionalmente, lo que fue fundamental para la ampliación de la divulgación de la arquitectura brasileña fuera del ámbito nacional, así como la afirmación de esta dentro del país. Entre los nombres presentes, cabe destacar: Sigfried Giedion, Mario Pani, Alvar Aalto, Josep Lluís Sert, Ernesto Rogers, Marcel Breuer, entre otros. Sirvió como un canal de divulgación de arquitectos que ya eran conocidos en el panorama internacional, así como de nombres que aun no habían despuntado, pero que luego presentarían trabajos de gran calidad y que serían también reconocidos. Ha sido el escaparate del éxito de la nueva arquitectura brasileña, donde casi todos los arquitectos racionalistas conocidos de Rio de Janeiro, São Paulo y otros estados han expuesto y/o han sido premiados. (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Henrique Mindlin, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Paulo Ribeiro, ...)

En 1951 el gran premiado fue Le Corbusier, quizás también como un intento de reaproximación al maestro francés, después de años de problemas y malentendidos con relación, principalmente, al proyecto del Ministerio de Educación. En este momento, Le Corbusier expone 3 proyectos: la capilla de Ronchamp, la unidad de habitación de Marsella, y el museo del conocimiento de St-Dié. Es curiosa la elección de las obras, ya que Corbusier había ganado el premio debido a los proyectos que han inspirado el inicio de la arquitectura moderna en Rio de Janeiro, que tenían un carácter más purista, diferente del estilo más brutalista de las obras en cuestión. Pero, por otro lado, estas son justamente las obras que acabarían por inspirar otra arquitectura que empezaba a nacer, en São Paulo, teniendo a Vilanova Artigas como el gran idealizador, a pesar de su rechazo a Le Corbusier en textos y críticas de la época.

En 1953 Gropius recibe el premio. Esta vez, un jurado internacional más heterogéneo, formado por Le Corbusier, Alvar Aalto, Ernesto Rogers, Josep Lluís Sert, Max Bill y Lucio Costa, hace duras críticas al *“formalismo excesivo e inútil de la arquitectura brasileña, en la manera académica como ella se apropia del repertorio del movimiento internacional y del papel irrelevante desempeñado por el social en su concepción.”*¹⁶

Es importante resaltar que la introducción del arte, así como de la arquitectura moderna en Brasil, es fruto de un proceso lento, que ha empezado con hechos aislados, tuvo un ápice con la Semana de Arte Moderno del 22, y siguió su camino hacia la gran cristalización de la idea a través de hechos como la huelga de la ENBA, la visita de Frank

¹⁶ Max Bill. Publicado en *“Max Bill, o inteligente iconoclasta.”* Flávio de Aquino. Habitat, São Paulo, set. 1953.



Arriba: Fig 23 y 24: Portadas catálogos bienales 1951 y 1953:

Fig 25: Casa Farnsworth. Mies van der Rohe, 1948. (obra expuesta en las 2 bienales)

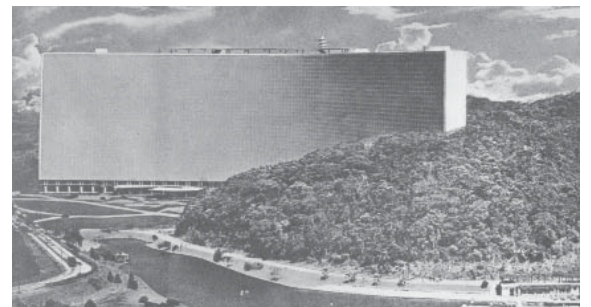
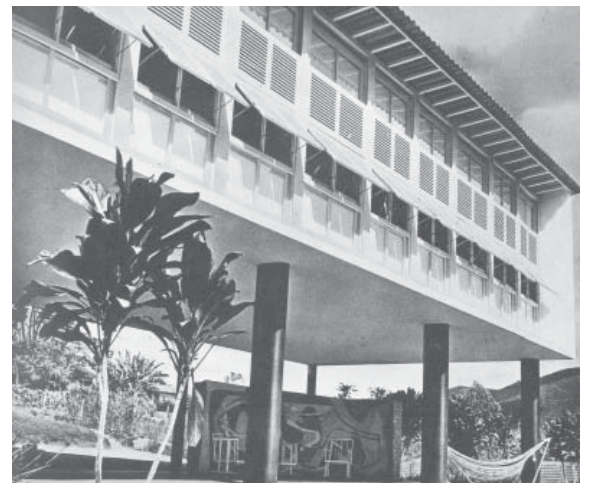
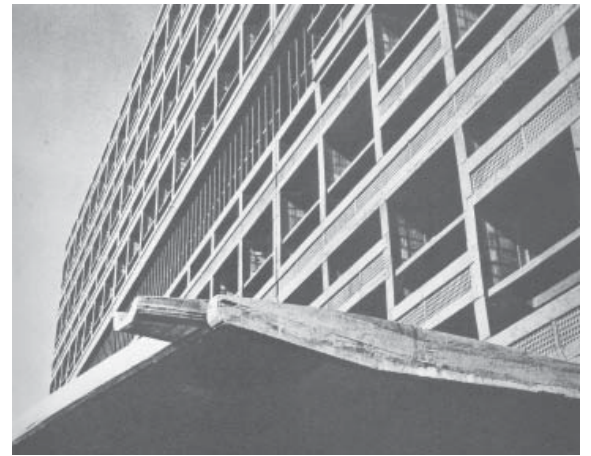
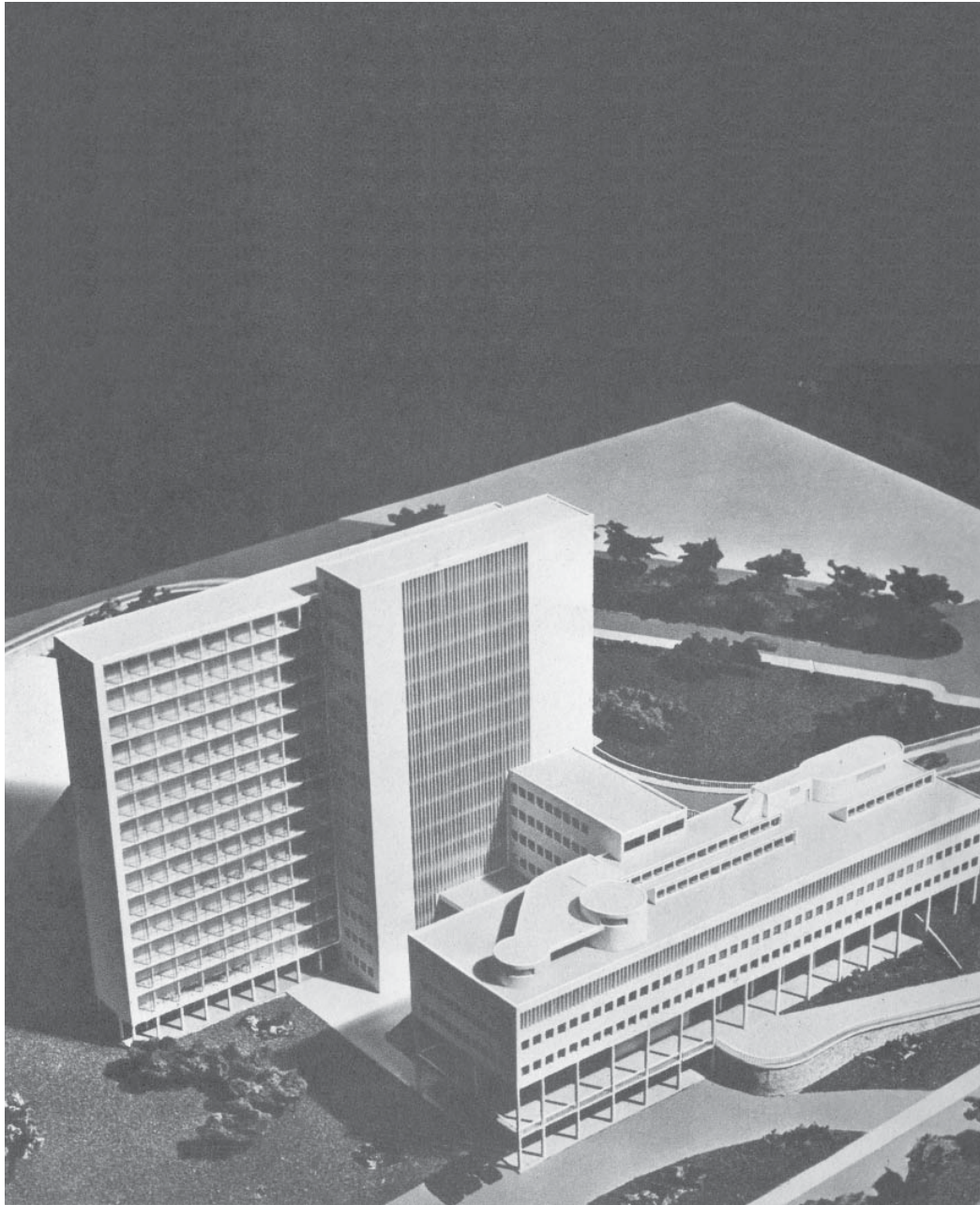
Pag. siguiente: Obras expuestas en la I Bienal

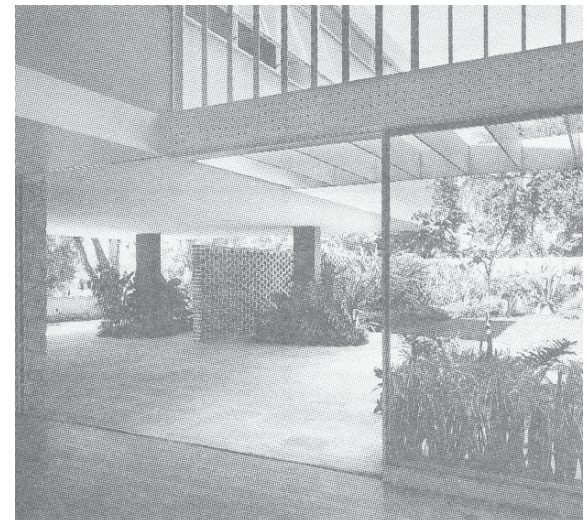
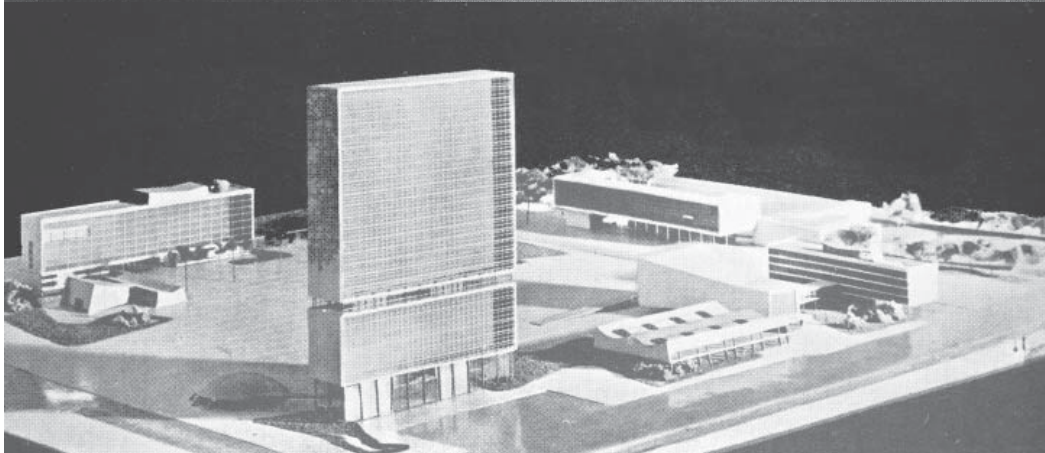
Fig 26: Maternidade de São Paulo. Rino Levi, 1944

Fig 27: Unidad de Habitación de Marseille. Le Corbusier, 1947

Fig 28: Casa de campo. Henrique Mindlin, 1949

Fig 29: Hotel Quitandinha. Oscar Niemeyer, 1950





Lloyd Wright, las visitas de Le Corbusier, las exposiciones de Warchavchik, entre otros. Este movimiento ha culminado en la producción de obras de gran relevancia — y divulgación — nacional e internacional, llegando primero a Rio de Janeiro, con la construcción del Edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública y con las obras de Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Reidy, hermanos Roberto, entre otros; y luego a São Paulo, a manos de arquitectos como Gregori Warchavchik, Oswaldo Bratke y Vilanova Artigas.

Cabe destacar que en Rio de Janeiro, capital de Brasil en aquel momento, la mayoría de los proyectos de los arquitectos modernos eran para el gobierno, mientras que en São Paulo sucedía lo contrario, los trabajos para el poder público eran mínimos, dependiendo los arquitectos de encomiendas privadas. Esta es una de las principales razones por las cuales el movimiento moderno ha florecido y explotado en Rio de Janeiro mucho antes que en São Paulo.

Por eso, aunque las primeras obras que buscaban un cambio y un camino hacia la racionalidad aparecieron en São Paulo, en proyectos de Victor Dubugras y posteriormente de Gregori Warchavchik, fue en Rio de Janeiro que se dio primero un movimiento que caracterizó una producción de un grupo de arquitectos, y que no se trataba de casos aislados de un par de pioneros. La producción carioca, que seguía las enseñanzas de Le Corbusier y daba prioridad absoluta a la forma y a la plástica, poco a poco ganó una identidad propia que acabó por caracterizar el conjunto. En São Paulo, cuando el cambio en los rumbos de la arquitectura empezó, la identidad carioca ya estaba formada, y los paulistas han buscado una manera distinta para identificar sus proyectos, sea por motivos técnicos — ya que en São Paulo los arquitectos tenían formación de ingenieros-arquitectos, o simplemente para alejarse del modelo de la capital. Y también ellos han logrado producir un conjunto de obras de destaque, con mucha identidad y personalidad. Para diferenciar las dos tendencias, muchos historiadores y críticos han adoptado las denominaciones de “escuela carioca” y “escuela paulista”. Y aunque aquí no se busca entrar en la discusión de que sin estos términos están correctamente aplicados o no, la búsqueda de un lenguaje propio por parte de los arquitectos de cada ciudad y la evidente diferenciación conceptual de los dos conjuntos de obras, acabó por consagrar y difundir el uso de las expresiones. En este trabajo, los términos “escuela carioca” y “escuela paulista” no serán utilizados, aunque sí se hará una descripción y análisis por separado de las producciones de los dos lugares, para el mejor entendimiento del florecimiento y evolución de la arquitectura moderna en el panorama general brasileño.

Pag. anterior: Obras expuestas en la II Bienal:

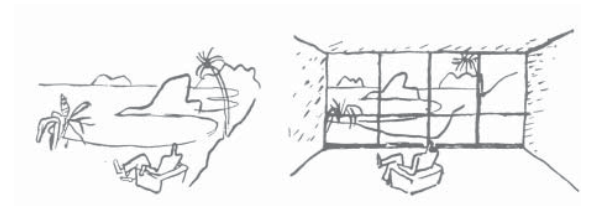
Fig 30: Casa en Canoas. Oscar Niemeyer, 1952

Fig 31: Centro Cívico Estadual de Curitiba. David Azambuja; Otávio Reidig; Flávio Almicar; Sérgio Rodrigues. 1951

Fig 32: Instituto de Puericultura. Jorge Moreira, 1953

Fig 33: Casa en Canoas. Oscar Niemeyer, 1952

Fig 34: Casa Jadir de Souza. Sérgio Bernardes, 1951



1.1 LAS VISITAS DE LE CORBUSIER

Le Corbusier ha tenido más de 40 años de relación con Brasil. Ha sido la gran inspiración para el florecimiento de una expresión arquitectónica que, aunque influenciada por sus teorías, se desarrollado hasta llegar a ser genuinamente brasileña y autónoma.

Sus ideas han llegado a Brasil desde principios de los 20, con la revista “L’Esprit Nouveau”, creada por él y Ozenfant, con la intención de divulgar el arte de los tiempos modernos. Esta revista ya tenía suscriptores brasileños desde su primer número. Además, Le Corbusier tenía contacto con pintores brasileños que vivían en París, habiendo incluso participado de algunas de las “feijoadas” que la pintora Anita Malfatti promovía en su atelier.¹

El grupo de arquitectos y estudiantes brasileños que entra en contacto con las ideas de Charles-Edouard Jeanneret, Le Corbusier, vivía en un ambiente controvertido, donde las elites culturales e intelectuales que buscaban un cambio en las artes en Brasil se inclinaban hacia movimientos nacionalistas y de vuelta al pasado, pero que a la vez eran sensibles a muchas de las innovaciones tecnológicas. Este grupo se dio cuenta que una nueva estética debía ser concebida, la “estética de los tiempos modernos”. Así, las ideas de la “Civilización Maquinista” llegaron a Brasil, y fueron ampliamente difundidas, principalmente después de la primera visita del arquitecto, en 1929, y más en Rio de Janeiro.

Su primera visita ha sido resultado de contactos personales con esa vanguardia intelectual y artística de São Paulo. Sus conferencias han sido una “iniciación” al movimiento moderno en arquitectura y a sus ideas. Para el éxito de esta visita, fue fundamental el papel desarrollado por Paulo Prado, que en 1929, de visita a París, se reúne con Fernand Léger, y mientras discutían un proyecto para la nueva capital de Brasil, Léger le habla sobre el joven arquitecto francés, cuyas ideas Paulo Prado ya conocía.

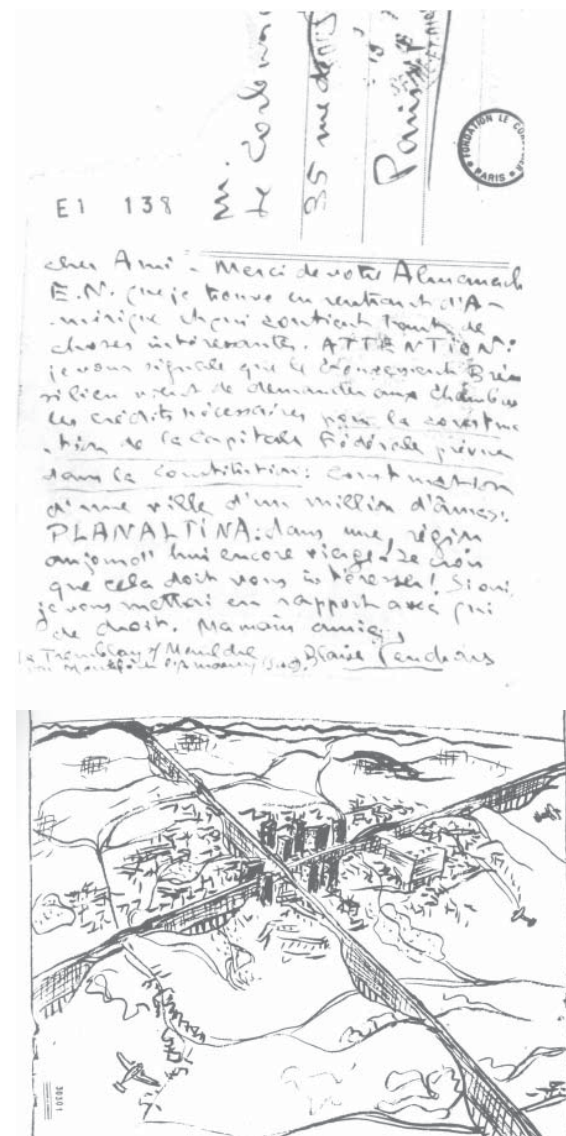
En realidad Le Corbusier ya había mostrado interés en conocer Brasil. De hecho, él ya conocía la idea de la nueva capital de Brasil, “Planaltina”, y ya en 1926 había recibido una postal de Blaise Cendrars hablando de la nueva capital de Brasil. Así, cuando Le Corbusier es invitado por el director del Círculo de Artes de Argentina para un ciclo de 10 conferencias en Buenos Aires, él escribe a Cendrars² y a Paulo Prado³ para que intercedan por él y que su viaje pueda ser extendido a Brasil. Deseaba que su viaje resultara en un compromiso más concreto, para el proyecto de la nueva ciudad, ya que, con palabras de Le Corbusier en carta a Paulo Prado, “el sueño de Planaltina no se me va de la cabeza”.⁴

1 En una de estas tardes, en 1923, el pintor Di Cavalcanti hace el retrato de Le Corbusier.

2 Documento C3.5.290. Fundación Le Corbusier. FLC

3 Documento C3.5.288. FLC

4 Documento C3.5.288. FLC



Pag anterior: Fig 1: Le Corbusier y Oscar Niemeyer.

Fig 2: croquis de Rio de Janeiro

Arriba: Fig 3: Postal recibida de Cendrars mencionando “Planaltina”

Fig 4: Plano para São Paulo. Conferencias de 1929

En sus textos y conferencias de 1929, Le Corbusier pedía a los sudamericanos dos actitudes: la primera, tomar sus destinos en sus manos. *“La Europa burguesa es un peso para América del Sur. ¡Libertaos! La Europa burguesa está virtualmente enterrada. Es llegada una nueva hora. La economía general del mundo ve en América del Sur un impulso eminente.”*⁵ *“(...) en Buenos Aires o en São Paulo, ustedes se ríen cuando un patriota muy confidente entona una cantiga de raza. Estáis equivocados. En América, nos convertimos en americanos aunque seamos inmigrantes de todas partes del mundo.”*⁶

La segunda actitud era la creación de una nueva arquitectura, una nueva ciudad, para un nuevo hombre. *“La arquitectura capaz de introducir un nuevo concepto de vida y de felicidad.”*⁷

Hay un camino de doble sentido en las visitas de Le Corbusier a Brasil en cuanto a las influencias: la influencia que la arquitectura brasileña ha sufrido es evidente, pero también el arquitecto se ha dejado influenciar por lo que vio y vivió en el nuevo país, como se puede comprobar en diversos pasajes de los textos *“Espíritu Americano”* y *“Corolario Brasileño”*, así como por ideas que formarían la doctrina de la *“Ville Radieuse”*, de 1935. Incluso ha declarado que *“1930 inauguraba una etapa de preocupaciones nuevas”* en su carrera, y que también por eso había decidido publicar el segundo volumen de sus *“Obras Completas”*.

En este viaje, Le Corbusier realiza un vuelo sobre Río de Janeiro, y eso ayuda a que él abandone las ideas de ciudades jardín de baja densidad, de 1925. Había descubierto la *“Ciudad radiante verde y urbana”*.

Así, el viaje de 1929 ha sido de descubierta para el arquitecto, mientras que el segundo, en 1936, ha sido una afirmación y coronación de las ideas y doctrina presentadas en 1929. También hay otra gran diferencia entre los dos viajes: mientras que el de 1929 ha tenido un carácter más didáctico, con la visita del arquitecto solamente para las conferencias, en 1936, aunque ha proferido un ciclo de 6 conferencias en Río de Janeiro, su principal objetivo era colaborar en los proyectos de la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro y en el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública.

Su segunda visita, en 1936, es resultado de la organización de un grupo de arquitectos de Río de Janeiro, liderado por Lucio Costa, que ha animado al ministro Gustavo Capanema a patrocinar el viaje. En este momento, habían otros arquitectos modernos conocidos y estudiados en Brasil, como Walter Gropius o Mies Van der Rohe, pero había una mayor identificación a Le Corbusier, principalmente por sus ideas y luchas contra las academias y por la renovación de

⁵ *“El Espíritu Sudamericano”*. Le Corbusier, 1929

⁶ *“Prólogo Americano”*. Le Corbusier, 1929

⁷ *“Prólogo Americano”*. Le Corbusier, 1929



Arriba: Fig 5: Plano para Río de Janeiro. Conferencias de 1929

la arquitectura con ideas y patrones sociales. Lucio Costa apostaba por una renovación en la arquitectura brasileña, y veía eso posible en las ideas de Le Corbusier, y principalmente, en el respaldo que su aprobación y colaboración conferirían al movimiento.

Para los trabajos de los proyectos de la Ciudad Universitaria y del Ministerio de Educación y Salud Pública, se formaron 2 ateliers, con Le Corbusier como consultor, Lucio Costa como el líder, y un grupo de arquitectos brasileños.⁸ Los trabajos han durado todo el mes en que Le Corbusier ha permanecido en Brasil (13/07 - 15/08) y probablemente de esta convivencia y de esta experiencia han florecido las ideas y el conocimiento que luego, gracias en gran parte al talento de los jóvenes arquitectos brasileños, dieron origen a los mejores ejemplos de la arquitectura producida en los años posteriores con las ideas pregonadas por el maestro. Estos arquitectos pasarían a utilizar el ideario aprendido, utilizándose de la enseñanza de Le Corbusier de manera constante en sus proyectos, y con una frecuencia y en un número de obras mucho más grande que en Europa, debido, principalmente, a dos factores determinantes: el inicio de la guerra en Europa y el apoyo del gobierno brasileño al nuevo grupo.⁹ A partir de aquí, lo que antes era apenas un pequeño grupo de obras de arquitectos renovadores, pasa a ser un movimiento de grande amplitud nacional. Así, el periodo pos segunda visita a sido uno de los más fértiles en cuanto a producción arquitectónica en Brasil, nos dejando grandes ejemplos como el Conjunto de la Pampulha, de Oscar Niemeyer (1940), el Conjunto Habitacional Pedregulho, de Affonso Reidy (1948), Conjunto Habitacional Parque Guinle, de Lucio Costa (1948), por citar a los más conocidos, ya que a parte de estos ha habido una gran producción con gran calidad que por el motivo que sea, no se dio a conocer.

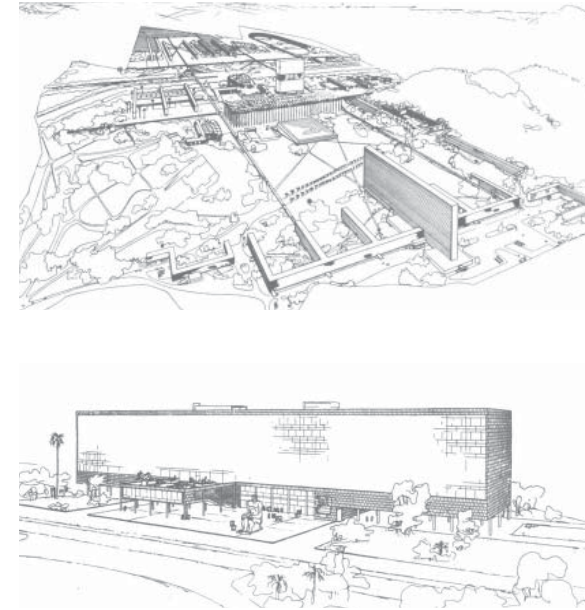
Era un periodo de mucha producción en Brasil, y de muy poca en Europa, como afirmaba Le Corbusier cuando declara que *“por toda parte se cierra. Brasil permanece abierto.”*¹⁰ Eso demuestra un poco sus decepciones por las ideas y proyectos no aprobados en Europa, y sus deseos hacia el nuevo país. Esperaba poder proyectar alguna obra en Brasil, cosa que nunca ha ocurrido.

Pero el éxito de la arquitectura brasileña en el plano internacional — participación de Niemeyer en el equipo del proyecto de la sede de la ONU, Lucio Costa como consultor de la UNESCO, entre otros - , el prestigio de estos arquitectos junto al gobierno brasileño, con obras y proyectos patrocinados, sumados a los problemas vividos en

⁸ Los grupos eran formados por los siguientes arquitectos: Ciudad Universitaria: Lucio Costa, Affonso Reidy, Ângelo Bruhns, Firmino Saldanha, Jorge Moreira, José de Souza Reis, Oscar Niemeyer, Paulo Frago e Carlos Leão. Ministerio de educación y Salud: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos y Affonso Reidy.

⁹ La intención era que sus edificios se cristalizaran como la marca que ansiaban dejar: la de un gobierno de cambios, modernizador y progresista.

¹⁰ Le Corbusier. Documento C3.18.293, 26/03/1938. FLC



Arriba: Fig 6: Plano para la Ciudad Universitaria de Rio de Janeiro
Fig 7: Primera propuesta para el Ministerio de Educacion y Salud

Francia y Europa, acaba por provocar una gran polémica entre el arquitecto francés y el grupo brasileño, que luego es apaciguada por actitudes de Lucio Costa¹¹, pero que nunca ha sido totalmente superado.

Su viaje de 1962 ha sido en condiciones muy distintas a las 2 primeras¹²: ha ido a conocer el terreno donde se construiría la sede de la Embajada de Francia en Brasilia¹³. Ha sido una visita silenciosa, donde se ha negado a dar declaraciones y entrevistas, quizás en parte por los problemas de relación que había tenido en los últimos años con Brasil. Pero en sus cuadernos de viaje ha expresado su orgullo por la obra hecha por sus “discípulos”, y ha llamado Brasilia de la “*Ville Radieuse Verte*”, “*la utopia ahora de un grupo de brasileños*”.¹⁴ En los proyectos de Brasilia se comprueba una vez más la influencia de sus ideas en Brasil, ya que prácticamente todos los proyectos presentados en el concurso atendían los principios básicos del racionalismo y de la Carta de Atenas. Muchos historiadores consideran la ciudad como siendo la interpretación más perfecta de sus principios teóricos.

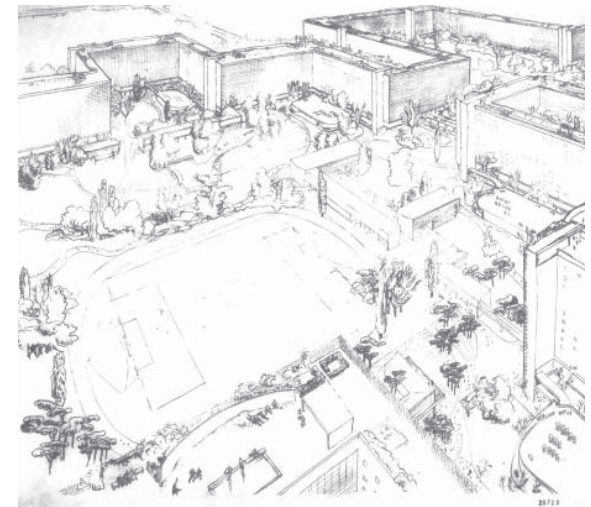
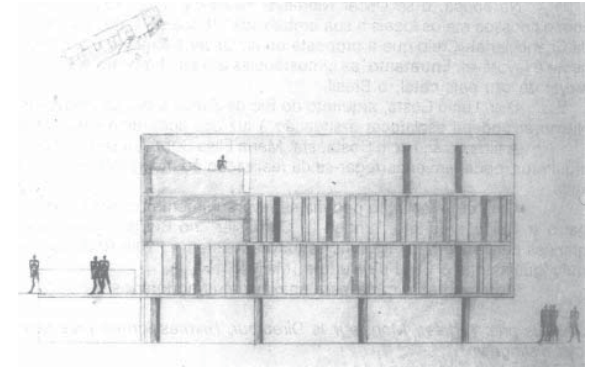
La presencia de Le Corbusier en Brasil ha propiciado el apareamiento de un gran número de arquitectos que pasaron a proyectar según los preceptos modernos difundidos por el maestro francés, lo que posibilitó una gran producción de obras de calidad indiscutible, que aunque permanezcan fuera de los libros y de las grandes historiografías, enriquecen el perfil arquitectónico de las ciudades brasileñas, en especial de Rio de Janeiro.

11 Entre las actitudes tomadas por Lucio Costa para la reaproximación están el premio conferido a Le Corbusier en la Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo, en 1951, innumerables cartas, y el contrato para la construcción de la “*Casa do Brasil*” en la Ciudad Universitaria de París, con proyecto preliminar de Lucio Costa.

12 De hecho, Corbusier ya había rechazado una invitación de Air France, en 12/1960, para hacer un viaje inaugural a Brasilia, así como una invitación del gobierno brasileño, 6 meses después, para ser su huésped oficial.

13 Después de 3 años de contactos e influencias entre el presidente Juscelino Kubitschek, Lucio Costa y Oscar Niemeyer con la embajada de Francia, con el intuio que el arquitecto francés sea el responsable por el proyecto del nuevo edificio sede de la Embajada, Le Corbusier es invitado para hacer el proyecto. Durante este periodo, el gobierno francés decide construir, también en Brasilia, la Casa de la Cultura Francesa, proyecto que interesaba más a Le Corbusier. Además, hubo la invitación del gobierno brasileño para que el arquitecto proyectara el nuevo Museo de Brasilia. De los 3 proyectos, la Casa de la Cultura Francesa y el Museo de Brasilia no pasaron de croquis en el cuaderno de viajes de Le Corbusier, y la Embajada llegó a fase de proyecto de ejecución, pero ninguno ha sido construido.

14 Carnet, volumen 4. FLC.



Arriba: Fig 8: Proyecto para la Embajada de Francia en Brasilia
Fig 9: Boceto de Brasilia



1.2 FRANK LLOYD WRIGHT

Hasta hoy no se sabe cuando la obra de Frank Lloyd Wright ha llegado a Brasil, pero la posibilidad de su conocimiento por parte de los brasileños en los años 20 es bastante clara. Por lo menos las revistas norte-americanas *Architectural Record*, *Architectural Forum* e *Pencil Point* eran recibidas regularmente por la “*Escola de Engenharia Mackenzie de São Paulo*”, fundada en 1917, que además tenía en su cuerpo docente profesores que habían estudiado en Estados Unidos.

Wright llega a Brasil en 1931, y en este viaje hace una crítica a la problemática da comunicación, y por supuesto a las influencias que ha encontrado en Brasil, ya que, según él, “only one (and a halph, say) spoke english” y el idioma extranjero más difundido en este período era el francés, en una referencia directa a la influencia de Le Corbusier que ha reconocido en el país.

El escenario de Brasil era este porque en los años 30 los jóvenes arquitectos brasileños buscaron referencia en las obras de los ya llamados “Mestres” internacionales, y con la consolidación del liderazgo de Lucio Costa entre los modernos, su aprecio por Le Corbusier se difunde entre sus colegas. Así, la producción brasileña acabó por dirigirse mucho más a las ideas racionalistas del maestro francés que a las ideas del orgánico del americano.

Para Adriana Irigoyen, eso se debe además porque “*Europa representa un modelo de prestigio. Estados Unidos son considerados un concurrente o, como mucho, un semejante. El vínculo con los países latinos - especialmente con Francia - siempre ha predominado en Brasil más que las relaciones con países de origen anglo-sajón. En este contexto, indagar sobre la ascendencia de Frank Lloyd Wright parece una tarea infructífera. ¿Cuál es el efecto del discurso de Frank Lloyd Wright en un país que ha asumido el Movimiento Moderno Corbusiano como expresión de la arquitectura nacional? Sea por cuestiones climáticas y técnicas, políticas y culturales, o por simple exclusión, el hecho es que la opción por Le Corbusier ha minimizado el valor de otras experiencias que no se cuadraban dentro de la corriente predominante.*”¹

Ya Miranda, afirma que la influencia de Wright en Brasil no ha sido más grande porque “*la gente quería la negación absoluta de lo que había antes.*”²

FLW desembarca en Rio de Janeiro el 2 de octubre de 1931³, para participar como jurado en el concurso internacional para el Faro de Colombo en Santo Domingo, República Dominicana, y aprovecha el viaje para difundir sus ideas. De hecho, al llegar a Brasil, el concurso toma un papel secundario en su estancia, ya que dedica mucho más tiempo a conferencias, a la participación en las manifestaciones en contra la dimisión de Lucio Costa de la dirección de la “*Es-*



Pag anterior: Fig 1: Wright en Rio de Janeiro.

Arriba: Fig 2: Lucio Costa, Frank Lloyd Wright y Gregori Warchavchik en la exposición de la primera casa modernista de Warchavchik, en São Paulo.

1 Adriana Irigoyen. “Wright e Artigas. Duas Viagens”. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

2 Alcides Rocha Miranda, arquitecto y profesor, y considerado por Lucio Costa como el más sensible de los arquitectos brasileños.

3 FLW ha estado 22 días en Brasil, del 02/10/31 hasta el 24/10/31, y estuvo acompañado por su esposa, Olgivanna Lloyd Wright.

cola Nacional de Belas Artes”⁴ en Rio de Janeiro y a encuentros y exposiciones sobre arquitectura moderno⁵, además de actividades culturales, sociales y de ocio.

Su visita tiene gran difusión en los periódicos, con entrevistas, homenajes y primeras páginas⁶. Los periódicos “Correio da Manhã” y “O Globo” le presentan como un especialista en proyectos para climas calurosos, y como la persona capaz de enseñar un nuevo y “propio” camino a la arquitectura brasileña. Por otro lado, los arquitectos de la “Beaux Arts” le consideran un enemigo a ser combatido.

En una conferencia, el arquitecto afirma que *“en Brasil, donde la gente es sentimental, las edificaciones deben tener mucha sombra, grandes aperturas y espacios internos amplios (...) la fachada, en el clima de Rio, debe poseer 3 dimensiones, dominando en su composición la línea horizontal. (...) No debemos trasplantar una arquitectura extraña y, sí, crear una arquitectura orgánica del suelo para la luz. Eso es la arquitectura moderna.”*⁷ En esa línea, Wright aconseja a los arquitectos de Rio a no construir edificios que rivalicen con las montañas, en contrapunto a lo que había pregonado Le Corbusier en su visita de 1929, que decía que en Rio la arquitectura debería involucrar y dominar la naturaleza.

El momento decisivo de la influencia de la obra de Wright en Brasil se dio a través de João Batista Vilanova Artigas, en São Paulo⁸. A principios de los años 40, Artigas realiza en São Paulo una serie de proyectos para residencias donde su búsqueda por una comprensión y desarrollo de las ideas de Wright son bastante claras. Una de sus principales preocupaciones en este momento era la naturaleza de los materiales. Pero la obra del arquitecto se aleja de una simple copia de un modelo definido: es una interpretación crítica de los principios propuestos, con valores absorbidos también de otros maestros, y bajo su visión de arquitectura. Sobre la influencia que Wright a ejercido en su obra, Artigas ha declarado:

“Con Wright he entrado en el mundo moderno: ver cómo era necesario ser leal y honesto con relación a la humanidad en su conjunto (...) En cualquier caso, Wright me ha dado una visión del mundo: el respeto por la naturaleza de los materiales, buscar el color tal cual es en

4 Como citado anteriormente, Wright se involucra en las manifestaciones y apoya e incentiva a los estudiantes en la lucha, lo que da más fuerza al movimiento. Y a la vez, el momento de revuelta propicia la divulgación de las ideas del arquitecto. Los estudiantes, revueltos, parecían más abiertos a nuevas ideas, de cambios y de abandono a la academia que les estaba “podando”. Wright aprovecha el momento y les habla sobre la arquitectura orgánica, la composición de dentro hacia fuera, la tercera dimensión, el estilo, la naturaleza de los materiales y la abstracción.

5 Ha estado presente en la inauguración de la exposición de Gregori Warchavchik de un ejemplo de habitar moderno, la casa en la calle Toneleros, en São Paulo.

6 Adriana Irigoyen. “Wright e Artigas. Duas Viagens”. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

7 Publicado en Correio da Manhã, 22/10/1931.

8 Rio de Janeiro se consolidara como “territorio de los corbusianos” desde la segunda visita del arquitecto francés al país en 1936 y su participación en el proyecto del Ministerio de la Educación y Salud.



Arriba: Fig 3: Residência Rio Branco Paranhos. Vilanova Artigas, 1943.

la naturaleza. (...) Pero, en el fondo, me ha proporcionado una moral para la creatividad arquitectónica que me ha hecho muy bien.”⁹

El término, y la característica, que ha quedado más destacado en el ideario wrightiano ha sido la idea del orgánico. Pero cuando Wright utiliza el término “orgánico”, lo hace para nombrar varias ideas, sin aclarar a cuál de ellas se está refiriendo¹⁰. En su conferencia “*La muerte de la cornisa*”, Wright describe las características de la simplicidad orgánica. Estas, además, son las que más se aproximan a la obra de Artigas de este periodo.

“1. Reducir el número de partes y ambientes de la casa a un mínimo, uniéndolos como un espacio único, dividido de manera que la luz, la ventilación y las vistas permeen el todo como un sentido de unidad.

2. Relacionar el edificio como un todo al lugar, a través del prolongamiento y del énfasis en los planos paralelos del terreno.

3. Eliminar la idea del espacio y de la casa como cajas, transformando las paredes en “planos libres”.

4. Llevar el “sótano insalubre” hasta la superficie, como una base para la zona de convivencia de la casa.

5. Armonizar las aperturas necesarias con la escala humana y disponerlas naturalmente en el proyecto del edificio.

6. Eliminar las combinaciones de materiales diferentes a favor de un único material y no utilizar adornos que no sean propios de su naturaleza.

7. Incorporar toda calefacción, iluminación y tuberías de manera que pasen a formar parte intrínseca del edificio.

8. Incorporar el mobiliario.

9. Eliminar el interiorista.”¹¹

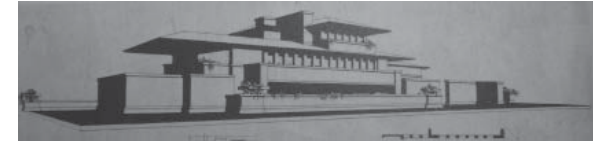
Después de su visita a Brasil, Wright sigue en contacto con algunas de las personas que conoció en Rio, y con la posterior fundación de la escuela en Taliesin en 1931, cariocas como Lucio Costa, José Cortez, Nestor de Figueiredo y Maria da Silva aparecen en la lista “*Friends of the fellowship*”, de la escuela, juntamente con personajes ilustres tales como Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Diego Rivera, José Orozco, Eric Mendelson entre otros. Pero la propagación de sus ideas y de su obra ya no tendría tantos frutos en Brasil como las de Le Corbusier: a partir de mediados de los 40, cuando Artigas abandona la temática Wrightiana, la influencia del arquitecto norte-americano en el panorama arquitectónico brasileño pasa a tener menos importancia¹², con ejemplos aislados en proyectos de arquitectos paulistas, como por ejemplo Bratke y Botti.

9 Marcelo Ferraz. “Vilanova Artigas”. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

10 En la conferencia pronunciada en Princeton, en mayo de 1930, Wright define orgánico como toda estructura cuyas partes se organizan de modo integral.

11 “*La muerte de la cornisa*”, discurso proferido en Princeton, en mayo de 1930.

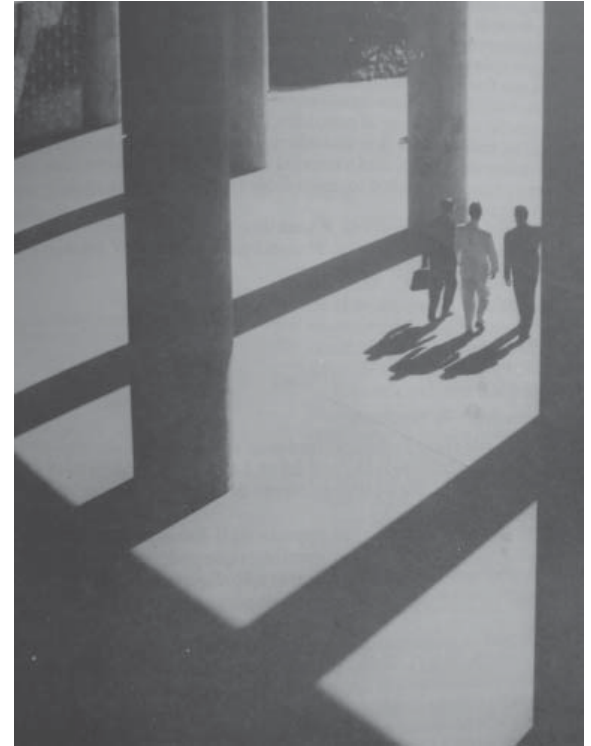
12 Salvo raras excepciones como es el caso de los arquitectos Miguel Forte o José Claudio Gomes, dos “wrightianos” asumidos, que tienen su producción inspirada en las ideas del maestro americano. Los dos trabajaban en São Paulo, y aunque no hayan tenido sus obras difundidas en el ámbito internacional, es indudable su importancia en el panorama nacional.



Arriba: Fig 4: Casa Robie. Frank Lloyd Wright, 1908.

Fig 5: Casa Benjamin Fleider. Bratke y Botti, 1945.

Fig 6: Casa en la av. Brasil - São Paulo. Miguel Forte, 1953



*"(...)realizaciones que, tal como sus emprendedores deseaban, se han cristalizado como símbolos de gobiernos de grandes cambios, gobiernos, bien o mal, considerados modernizadores y progresistas."
"Le Corbusier e o Brasil"*

1.3 EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD PÚBLICA

En 1935, fue divulgado el concurso para la sede del Ministerio de Educación y Salud Pública - MESP - en Rio de Janeiro, la capital federal, en una parcela situada en la “*Esplanada do Castelo*”, área en donde inicialmente había un morro que había sido demolido para ocupación y urbanización de la zona, cerca del mar. Los vencedores del concurso fueron Archimedes Memória y Francisque Cuchet, con un proyecto tradicional con ornamentos de estilo marajoara¹. Memória, que fue el sucesor de Lucio Costa en la dirección de la ENBA, era socio del más importante despacho de arquitectura de Rio, además de tener mucha influencia en la esfera política. Así, ha sido un gran desafío para el joven Ministro Gustavo Capanema la decisión de no construir el proyecto ganador del concurso. Aun así, el ministro, que estaba siempre asistido por intelectuales modernos, decidió ignorar los resultados del concurso e invitar al arquitecto Lucio Costa para la elaboración de un nuevo proyecto para el edificio².

Lucio Costa decidió invitar a todos los arquitectos que habían presentado proyectos modernos en el concurso para trabajar en un equipo bajo su dirección: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão y Jorge Moreira. Ernani Vasconcellos entró en el grupo por ser colaborador de Moreira, y Oscar Niemeyer por trabajar con Costa. Estaba formado el grupo que, bajo la orientación de Le Corbusier, proyectaría la nueva sede del MESP.

El primer proyecto presentado por el grupo³, cuya principal característica era el partido en “U”, era una clara adaptación de la propuesta presentada por Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos en el concurso, y es evidente su inferioridad arquitectónica respecto al proyecto construido.

Durante todo el periodo en que Le Corbusier ha estado en Rio⁴, este ha intentado cambiar el emplazamiento del edificio a una parcela cerca de la playa, que posibilitaría la resolución del programa en un bloque más horizontal. Como el cambio no ha sido posible, un día antes de su partida el arquitecto francés presenta una nueva propuesta para el terreno original.

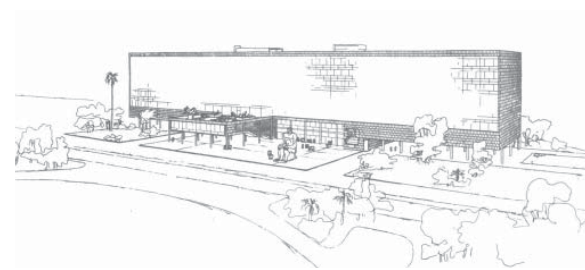
La situación era la siguiente: los arquitectos brasileños no querían construir “*La Momia*”, que consideraban muy inferior a la propuesta de Le Corbusier para la nueva parcela; el cambio de terreno no había sido aprobado, por la proximidad del emplazamiento propuesto al aeropuerto Santos Dumont y a su intenso tráfico aéreo; y tampoco les parecía satisfactoria la propuesta hecha en el último momento por Corbusier antes de su partida. La solución fue

1 El estilo Marajoara se trata de un arte pre-colombino, de la región amazónica de la isla de Marajó, en el estado de Pará, norte de Brasil. Con inspiración en motivos indígenas, utilizase de líneas rectas, geométricas y los principales colores son el blanco, el rojo y el negro. Ha sido, y es hasta hoy, muy utilizada en decoración, principalmente en cerámicas, y en la arquitectura.

2 Gustavo Capanema no era el Ministro cuando hubo el incidente y la demisión de Lucio Costa en la ENBA.

3 Apodado por Le Corbusier de “*La Momia*”.

4 De 12/07/1936 hasta 15/08/1936.



Pag. anterior: Fig1: Planta Baja Ministerio.

Arriba: Fig2: Proyecto ganador del concurso de Arquimedes Memória.

Fig3: Primera propuesta del equipo de Lucio Costa

Fig4: Propuesta de Le Corbusier presentada un día antes de su partida.

encontrada meses después, a finales de 1936, cuando el equipo decide cambiar la relación que los 3 elementos principales del proyecto — bloque principal, auditorium y pabellón de exposiciones — asumían en el último proyecto de Le Corbusier. Aun así, la nueva propuesta preservaba la principal modificación presentada en el proyecto del arquitecto francés: la quiebra de la simetría del proyecto original, que según él, era su más gran problema.

El proyecto final del edificio fue concebido a partir de este partido, y se consagró en un proyecto con personalidad e identidad propias, aunque con evidente influencia del ideario de Le Corbusier.

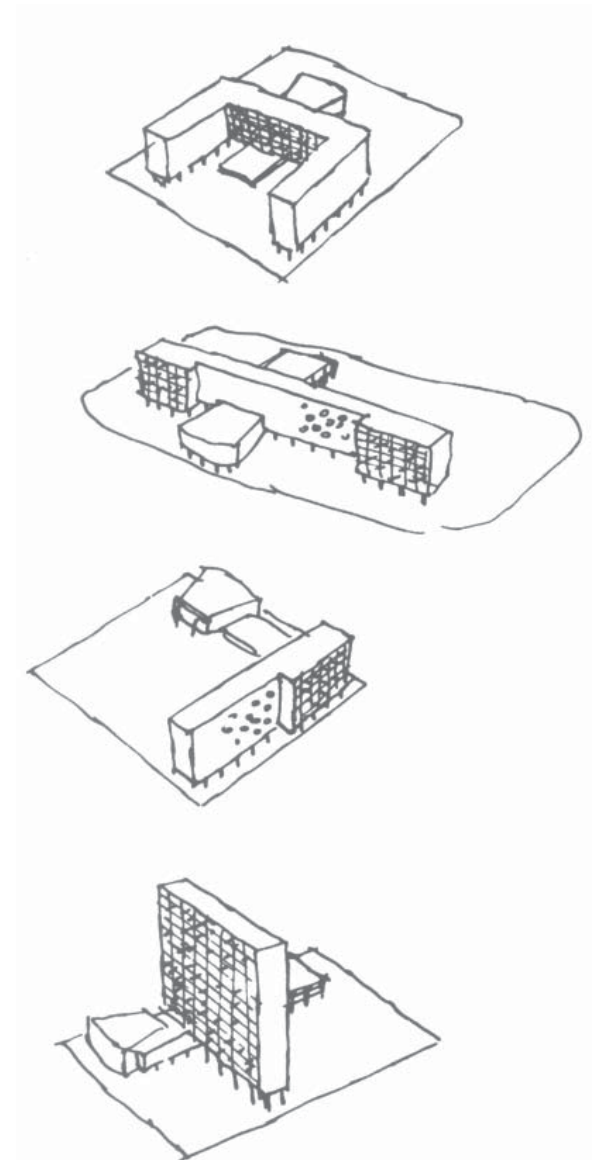
La implantación del edificio, a mitad de la manzana, iba en contra a las normas de ocupación del plano de urbanización hecho por Agache⁵ poco antes de la fecha del proyecto, que determinaba que los edificios deberían estar alineados en el perímetro externo de la parcela. Eso proporciona una más gran libertad al edificio, y al espacio urbano, permitiendo que la zona “respire”, evitando las calles-pasillos insalubres y tomadas por rascacielos. Además, el volumen elevado sobre pilotes permite que el espacio fluya y se integre a la plaza pública, ampliando la sensación de amplitud y espacio abierto, en contrapunto a las manzanas “cerradas” propuestas en el Plan Agache. Esta idea reafirma uno de las ideas corbusianas, de una mejor ventilación e integración del entorno. Este conjunto proporciona a la vez una idea de espacio libre, pero destaca la monumentalidad marcada del edificio, sin la necesidad de la utilización de artificios de decoración o de grandes masas que interrumpen la fluidez del espacio.

Fue decisión del equipo brasileño cambiar la orientación propuesta por Le Corbusier, visando, entre otras cosas, mejorar el comportamiento solar del edificio. En la memoria, constaba que *“de acuerdo a la disposición del bloque, las salas de trabajo quedaron orientadas a sur-sudeste y no-noroeste. En la fachada sur-sudeste, insolada apenas algunos días del año, y por la mañana, hemos adoptado grandes marcos acristalados hasta el techo que van a permitir perfectas condiciones de ventilación e iluminación, además de la agradable vista de la bahía; van a ser utilizados las mismas venecianas (venetian blinds) para graduar la intensidad luminosa.”*⁶

Fue la primera vez que en Brasil se utilizó los pilotes en tan gran escala. El ingeniero responsable por el proyecto ha sido Emílio Baumgaurt, que ha contrariado las normas de la época y ha utilizado los forjados planos, de muy poco espesor, con vigas horizontales, apoyadas en las paredes ciegas laterales, que bajan hasta el encuentro con los pilotes.

⁵ Motivo por el cual la gran mayoría de los proyectos han sido eliminados del concurso, y que inviabilizaba cualquier propuesta que rompiera con los modelos de la academia. Después de una primera análisis, utilizando estos criterios de eliminación, quedaron apenas 3 proyectos para apreciación del jurado: el proyecto ganador, de Arquimedes Memória, el proyecto de Gerson Pompeu Pinheiro y el proyecto de Rafael Galvão y de Mário Fertini.

⁶ Ministério de Educação e Saúde, memorial descritivo publicado en la revista *“Arquitetura e Urbanismo”*, julio-agosto de 1939.



Arriba: Fig5: Croquis con la evolución en las propuestas para el edificio.

La estructura fue realizada en “*cogumelo*”⁷, con la colocación de un capitel en la cara superior del forjado. Fue la primera vez que este tipo de solución ha sido utilizado en Brasil.

En la fachada norte del edificio, orientación que en Brasil recibe sol durante todo el día, el edificio es protegido por *brise-soleil* horizontales, y en la fachada sur, que no recibe insolación directa, el cerramiento es un paño de cristal integral, siendo la primera vez que esta solución ha sido adoptada en escala monumental⁸. Esta solución ha proporcionado un sistema de ventilación cruzada natural en el edificio: la diferencia de temperatura entre las dos fachadas crea un desplazamiento del aire en el interior del edificio, facilitado además por la utilización de paredes divisorias a media altura.

Complementan el edificio obras de artes de artistas modernos de destaque: Cândido Portinari, Celso Antonio, Bruno Giorgi y Jacques Lipchitz, además de los jardines de Roberto Burle Max.

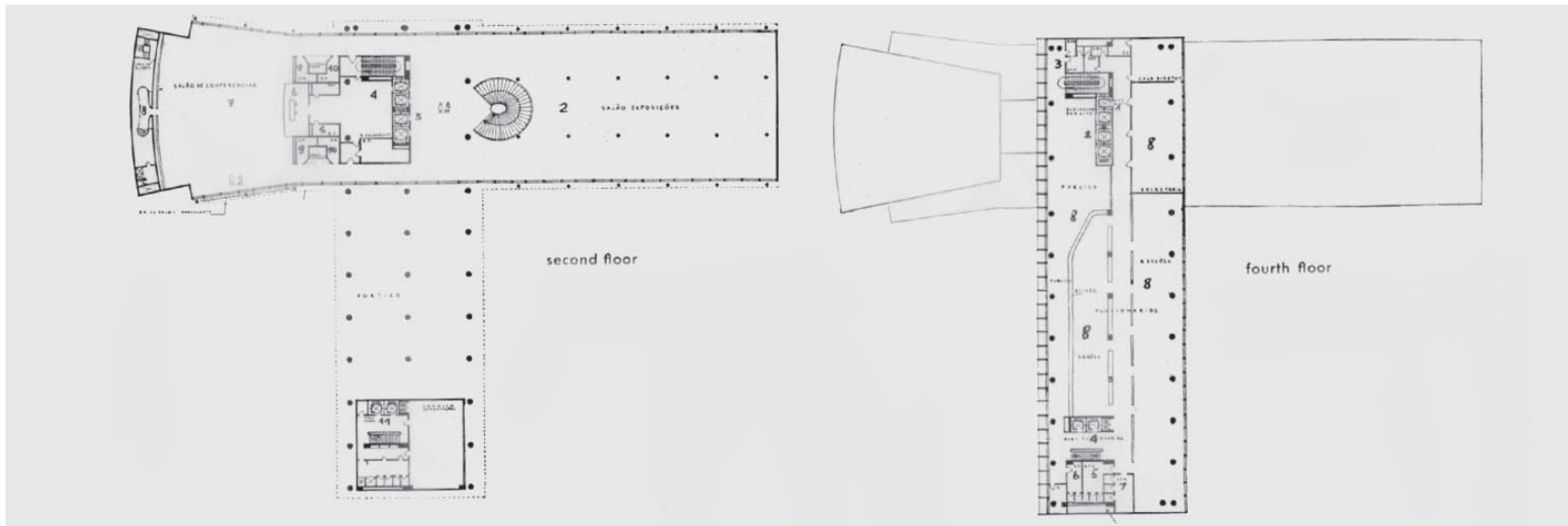
7 Forjados “*cogumelo*” son aquellos que, diferente de los forjados lisos, que son apoyados directamente sobre los pilares, poseen una región de refuerzo, llamada capiteles, donde se apoyan.

8 Las torres de cristal norteamericanas empiezan a aparecer solamente a principios de los 50.



Arriba: Fig6: Entrada principal - zona de los pilotes

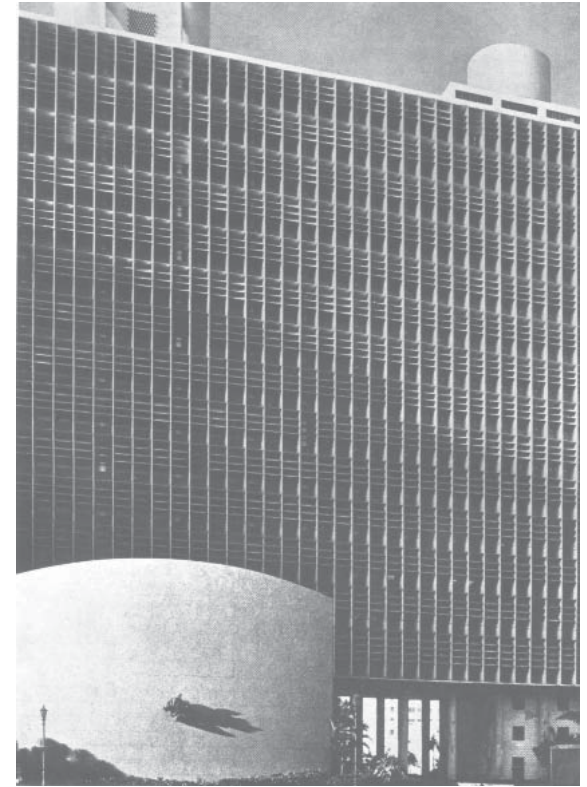
Abajo: Fig7: Planta segunda y cuarta.



El edificio del Ministerio de la Educación y Salud Pública — MESP, es considerado por gran parte de los historiadores como el punto inicial de una arquitectura moderna con identidad brasileña. A partir de aquí se ha consolidado un modelo creado con bases en las enseñanzas e ideas preconizadas por Le Corbusier, adaptadas al clima, entorno, técnicas y culturas nacionales. Es el ápice de una teoría aplicada a una realidad social y cultural, desarrollada y sostenida en el talento de jóvenes arquitectos, sedientos por nuevas ideas y un nuevo camino de identidad arquitectónica. Es también un punto decisivo en la visión internacional sobre la arquitectura de Brasil. A partir de aquí se reconoce la calidad de la producción del país, y se difunde la obra de arquitectos nacionales, creando, en muchos círculos, la expresión “*escuela brasileña*”, momento que sería consolidado con la construcción de Brasília.

Su principal vehículo de divulgación ha sido la publicación “*Brazil Builds*”, cuyo catálogo destacaba el ministerio y sus brises, como uno de los postulados de Le Corbusier más importantes, que había sido creado para Barcelona pero que han sido puesto en práctica por primera vez aquí. Goodwin considera el edificio como siendo “el edificio más avanzado de América”⁹.

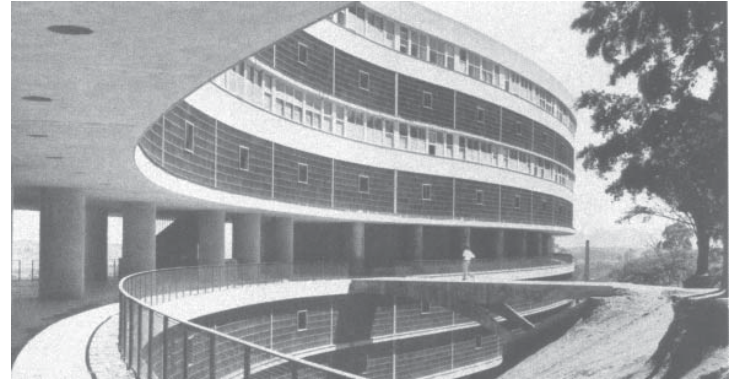
“(...) Su edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública me parece excelente. Diría incluso: animado por un espíritu clarividente, consciente de los objetivos: servir y emocionar. No tiene estos hiatos o barbaries que frecuentemente, en otras obras modernas, demuestran que no se sabe que es armonía. ¿Está siendo construido? ¿Sí? Pues mucho mejor, y estoy seguro que será bonito. Será como una perola en la basura “agáchica”. Mis felicitaciones, mi “OK” (como reclamabas)(...)”¹⁰



9 Philip L. Goodwin. “*Brazil Builds. New and Old 1652 — 1942*”. Museo de Arte Moderno de Nueva York — MoMa. Nueva York, 1943.

10 Le Corbusier. Carta a Lucio Costa. Publicado en “*Le Corbusier e o Brasil*”. Editora Tarsila / Projeto. São Paulo, 1987.

Arriba: Fig8: Fachada norte.



1.4 INICIO DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN RIO DE JANEIRO

Según la mayoría de los historiadores de arquitectura brasileña, entre ellos Yves Bruand y Henrique Mindlin, la ciudad de Rio de Janeiro fue la cuna de la arquitectura moderna brasileña. Bruand afirma que aquí ha nacido el movimiento¹ que culminaría con la difusión de una nueva manera de proyectar y de concebir la arquitectura, en las dos vertientes principales² creadas en el país.

Por ser la capital del país, la ciudad era centro de las decisiones políticas y de las inversiones económicas más significativas, y asumió el papel de centro propulsor de la cultura, incentivando los nuevos ideales artísticos y arquitectónicos.

A principio, el movimiento de cambio en Rio de Janeiro se da a través del movimiento neo-colonial, de la misma manera que sucedía, por las mismas fechas³, en las artes plásticas, con un intento de vuelta a las raíces o de apropiación del estilo colonial brasileño, que a su vez era un modelo importado de Portugal y por eso tampoco se trataba de una arquitectura genuina nacional. Pero fue la manera encontrada para contestar y demostrar insatisfacción por los modelos *Beaux Arts* implantados por la academia y que hasta entonces era lo único aceptable en la producción del país.

En 1929, llega a Rio el maestro francés Le Corbusier. Con su talento en comunicar sus nuevas ideas, y con su repertorio de innovaciones, el arquitecto ha fascinado los arquitectos y estudiantes cariocas con sus ideas revolucionarias y totalmente novedosas. A partir de ahí, los cariocas pasan a estudiar, discutir y buscar informaciones sobre la “nueva arquitectura”, la que debería formar las nuevas ciudades y contribuir para el bien estar y para el avance social. Estas fueron las ideas que formaron la base de la arquitectura producida en Rio.

Y esta arquitectura⁴, según Mindlin, ha sido creada como *“la arquitectura del sol. Del sol, porque ha sido en el estudio del hecho primario de la luz en el control de la insolación que se han asentado las primeras realizaciones concretas de nuestra arquitectura. Fue así que nacieron la ABL, el Ministerio de Educación, la Estación de Hidroaviones y tantas otras obras que la crítica internacional ha consagrado como escuela brasileña. Fue de la corajosa aplicación de un punto de vista intransigentemente orgánico a nuestros problemas locales, que han surgido estos edificios*

1 Como citado anteriormente, las primeras obras con carácter moderno o racionalista surgieron en São Paulo, pero se trataban de pocos casos aislados. El movimiento, con la producción de un numero relevante de obras, surgió por primera vez en Rio de Janeiro.

2 Referencia a las producciones de Rio de Janeiro y de São Paulo.

3 A principios de los años 20, coincidiendo con el movimiento de arte *“antropofágico”* que empezó después de la Semana de 22.

4 Mindlin se refiere a la arquitectura moderna brasileña, pero la define como siendo la que es producida en Rio. Es clara esta afirmación por las características que resalta, además del hecho de que todas obras que cita están ubicadas en Rio de Janeiro, con semejantes conceptos proyectuales.



Pag. anterior: Fig1: Conjunto Habitacional “Pedregulho”. Affonso Reidy, 1947.

Arriba: Fig2: Ministério Educação e Saúde Pública. Costa y equipo, 1936.

Pag. siguiente: Fig3 (alto derecha): Edificio habitacional. Marcelo Roberto, 1927.

Fig4 (abajo derecha): Residencia. Julio de Abreu Jr., 1927.

Fig5 (abajo izq.): Vila Gamboa. Costa y Warchavchik, 1931.

*llenos de luz y aire apuntados en todos los países como ejemplos a los arquitectos de hoy.*⁵

La arquitectura de Rio, en contrapunto a la de São Paulo, que se encierra en un “caparazón”⁶, es plástica, ligera, elegante. Hace uso de las curvas, y de toda la plasticidad que el concreto armado posibilita. No se trata de una arquitectura “pesada”, sino más bien se caracteriza por proyectos con líneas fluidas, estructuras delgadas, formas armoniosas. Se apropia de las ideas de Le Corbusier y sus 5 puntos de la nueva arquitectura⁷, y los transforma y adapta a la realidad local, desarrollando así un modelo propio y con identidad.

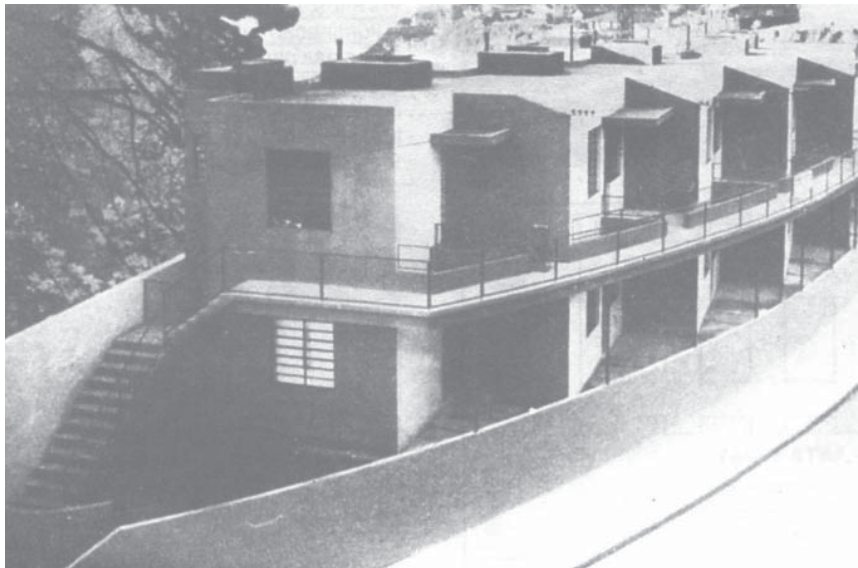
Siempre resulta ingenuo marcar la primera obra con intenciones modernas, pero según Alberto Xavier⁸, en Rio de Janeiro esta aparece en 1927, por el arquitecto Júlio de Abreu Jr., pero permanece hasta hoy poco conocida. Se trata de una residencia en Copacabana, con líneas racionalistas, ausencia de adornos, líneas rectas y tejado plano. En este mismo año, el arquitecto Marcelo Roberto proyecta un edificio de habitaciones con líneas inspiradas en la Bauhaus, también con características racionalistas, líneas rectas y simétricas.

5 Henrique Mindlin. “A Nova Arquitetura e o Mundo de Hoje”. En “Henrique Ephim Mindlin: O Homem e o Arquiteto”. Celia Ballario Yoshida. Instituto Roberto Simonsen; Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo. São Paulo, 1975.

6 Muchos autores se refieren a la producción paulista como arquitectura del caparazón, en que una “cáscara” de hormigón envuelve y encierra el interior.

7 Pilotes, planta y fachada libres, terrado jardín y ventana alargada.

8 Alberto Xavier. “Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro”. Editora Pini; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo. RIOARTE, Rio de Janeiro. 1991.



Warchavchik, arquitecto ruso que vivía en São Paulo, es invitado por Lucio Costa a dar clases en la ENBA de Rio, y realiza 2 proyectos en la ciudad: un ático en la avenida atlántica y la casa Nordchild, donde ha tenido lugar la exposición de la “Casa moderna” que ha contado con la presencia, entre otros, de Frank Lloyd Wright y fue un punto de inflexión en la discusión de la arquitectura en Rio de Janeiro.

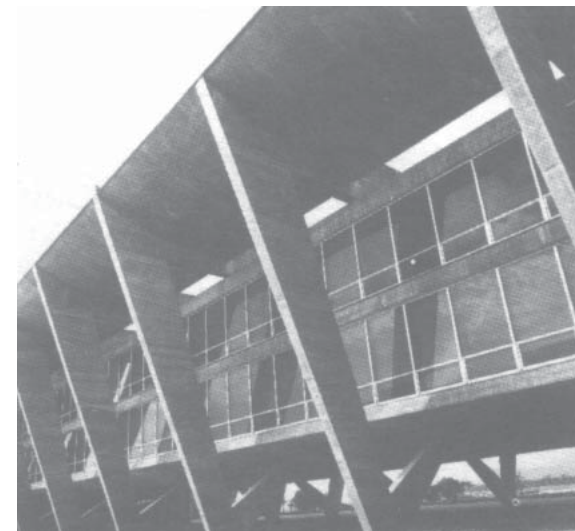
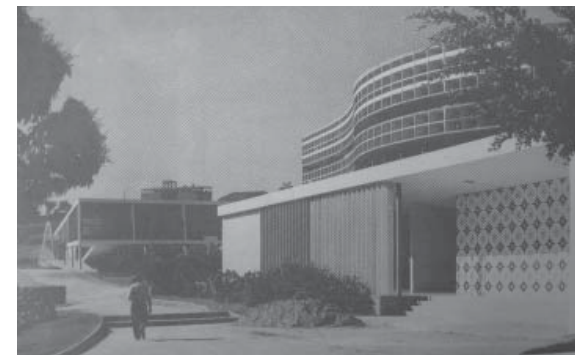
En 1931, Warchavchik se asocia a Lucio Costa, y juntos proyectan una Vila Operaria en Gamboa, la residencia Alfredo Schwartz y la residencia Coelho Duarte, todas a partir de modelos de la nueva arquitectura.

Un nombre muy importante en la formación de la arquitectura carioca ha sido Affonso Eduardo Reidy. Nombrado arquitecto-jefe de la Dirección de Ingeniería del Ayuntamiento del Distrito Federal en 1932, Reidy empieza a proyectar edificios modernos, en una búsqueda por respuestas lógicas al programa, con la racionalización de usos y circulaciones, énfasis en la iluminación, ventilación e insolación, así como el uso del concreto armado en estructuras totalmente moduladas, además de la ausencia completa de ornamentos. A partir de 1936, cuando forma parte del grupo que ha proyectado el edificio del Ministerio de Educación y Salud y tiene contacto con Le Corbusier, asume el ideario del maestro francés y en sus proyectos refleja las ideas y elementos asimilados. Entre sus obras de mayor interés se encuentran los conjuntos habitacionales Pedregulho y Marquês de São Vicente - 1952, el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro - 1953, y el edificio de la sede del Iperj — Instituto de la Previdencia de Rio de Janeiro - 1957.

El Conjunto Pedregulho, de 1947, quizás la obra más difundida del arquitecto, se trataba de una “unidad de habitación” a grandísima escala, para las clases bajas. Estaba formado por 478 unidades habitacionales, divididas en 4 bloques, y todos los servicios necesarios para la vida en comunidad. Combinando líneas rectas con formas sinuosas, el proyecto expone una increíble elegancia y suavidad de forma, a la vez que los tonos calientes utilizados en los colores causan un gran impacto al conjunto. El arquitecto utiliza los pilotes para, en algunos casos, vencer la gran declividad del terreno, y en otros liberar la planta baja dejando los accesos libres. Para la protección solar, hace uso de brises-soleil y de elementos vazados⁹. Las circulaciones se hacen por medio de rampas, y la estructura, que sigue una rigurosa modulación, es toda en hormigón armado. Las fachadas se componen por grandes superficies acristaladas, con ausencia de adornos y integración de elementos esculturales a la obra. También utiliza el tejado ala de mariposa, elemento muy utilizado por los arquitectos cariocas.

Los hermanos Milton y Marcelo Roberto también han tenido papel fundamental en la formación de la nueva arquitectura carioca. Vencedores de innúmeros concursos, contribuyeron a la formación de la nueva imagen de la ciudad de Rio de Janeiro. Entre los edificios que han tenido gran impacto, proyecto de los hermanos, están el edificio

⁹ Se trata de piezas o grades, con huecos, que son utilizados como elementos de ventilación en todo territorio brasileño.



sede de la “*Associação Brasileira de Letras*” y el aeropuerto Santos Dumond, construido parcialmente.

El edificio de la *ABI*, proyecto de 1936, fue concluido en 1938, y fue uno de los primeros edificios modernos de grandes proporciones a ser edificado en Brasil. Para la protección solar, los arquitectos han utilizado brises verticales, que dan a un pasillo exterior, separado de la zona interna del edificio por una gran superficie acristalada, proporcionando un gran confort térmico al interior. La estructura modulada permite una gran flexibilidad de la planta, y en la planta baja el uso de pilotes libera el edificio, promoviendo la libre circulación e integración al espacio circundante. En el aeropuerto Santos Dumont, de 1937, otra vez el uso de una estructura modulada y el uso de pilotes ha proporcionado gran flexibilidad en el uso de los espacios, más valorados aun por la doble altura de la planta baja.

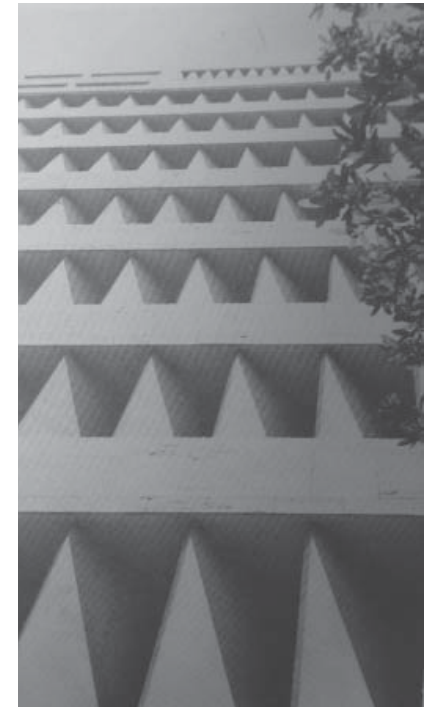
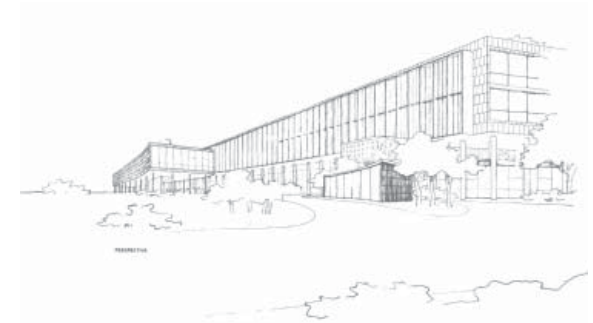
Pero seguramente el arquitecto cuya obra ha sido más difundida en la arquitectura carioca es Oscar Niemeyer. Este consigue su reconocimiento después del éxito del proyecto del Pabellón de Brasil, en la feria de Nueva York. Lucio Costa¹⁰, que ya poseía prestigio consolidado, apenas ha sentido cambios en su carrera profesional, pero Niemeyer, que hasta entonces era apenas un delineante y colaborador con talento, pasa a ser reconocido como gran arquitecto con una personalidad habilidosa, y proyección individual.

Ha difundido la manera de proyectar de los arquitectos cariocas por todo Brasil. En 1939, tiene a su cargo 2 importantes trabajos: El Gran Hotel de Ouro Preto, que era un edificio nuevo, de gran porte, localizado en la ciudad colonial más bien preservada del país. El proyecto de Niemeyer ha evidenciado la nueva inserción, en vez de imitar la arquitectura local. Se trata de identificar lo nuevo, confiriéndole una identidad propia, a fin de preservar el valor de ambas. El segundo encargo ha sido hecho por el entonces alcalde de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para el proyecto de algunos edificios públicos en la capital¹¹.

En la Pampulha Niemeyer, que por primera vez trabajaba en un proyecto de gran porte solo, ha producido una arquitectura con carácter propio, personal, más madura, y que se alejaba un poco del ideario de Le Corbusier. Era la arquitectura que le identificaría a lo largo de toda su carrera. Con las curvas, tan características de su obra, que como él siempre afirma, viene de las *curvas de la mujer brasileña*. Mantiene elementos como los pilotes, el concreto

¹⁰ Lucio Costa, que había ganado el concurso para el Pabellón, invita a Niemeyer para la ejecución del proyecto final, y acaba por adoptar algunas de las soluciones del proyecto de Oscar en su edificio. Después de la exposición, Costa inmediatamente reconoce el gran aporte de ideas que su “pupilo” había dado al proyecto, proyectando así la carrera del arquitecto, que pasa a tener bajo su responsabilidad proyectos de gran porte e importancia.

¹¹ Proyecto del Teatro Municipal de Belo Horizonte y de un barrio para la clase alta, en una zona apartada de la ciudad, el complejo de la Pampulha, compuesto por una Casa de Baile/restaurante, un casino, un yate club, una capilla, un hotel y un club de golf, los 2 últimos no construidos.



Pag. anterior: Fig6 y 7: Conjunto Habitacional Pedregulho. Affonso Reidy, 1947

Fig8: Museo de Arte Moderno. Affonso Reidy, 1953.

Arriba: Fig9: Perspectiva Aeropuerto Santos Dumont. M. & M. Roberto, 1937.

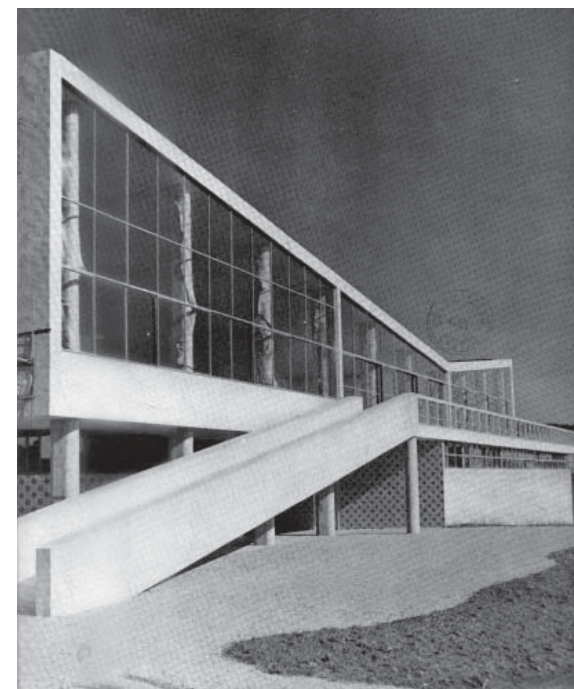
Fig10: Edificio ABI. M. & M. Roberto, 1936.

armado, o incluso el tejado “*ala de mariposa*”, utilizado por primera vez por Le Corbusier en 1930 en un proyecto de una residencia en Chile (Errazuriz), que no fue construido, pero lo hace de una manera propia, dotando su personalidad al proyecto. A la vez que utiliza siempre las líneas curvas, los proyectos, por lo general, poseen una modulación estructural rigurosa y el uso del hormigón armado con todas sus posibilidades. Sobre el proyecto, Lucio Costa ha definido Pampulha como un marco divisor, asegurando que a partir de aquí nacería una nueva era en la arquitectura brasileña.

Niemeyer consolida de una vez por todas su prestigio, y su carrera, en 1956, con el proyecto de la nueva capital de Brasil. Aunque el plano de Brasília es resultado de un concurso nacional, ganado por Lucio Costa, ya estaba decidido que el autor de los proyectos arquitectónicos de los edificios del gobierno sería Oscar Niemeyer. Ahí el arquitecto afirma su capacidad y talento, proyectando edificios modernos que dieron a conocer la arquitectura brasileña mundialmente, incluso creando un modelo que fue seguido por muchos, y llamado de “escuela” por algunos. Destaca la monumentalidad, el cuidado con los detalles, el uso del concreto armado y de grandes superficies acristaladas así como de pilotes. La apropiación incansable de la luz, pero con la utilización de *brises-soléis* cuando es necesaria la protección solar, el contraste entre las líneas rectas y curvas y el uso de piezas de arte que componen con la arquitectura en todos sus proyectos. En Brasília, que se encuentra en una de las regiones más áridas del país, Niemeyer ha utilizado el agua en la composición arquitectónica. Así, muchos de los edificios proyectados están rodeados por láminas de agua, por cascadas artificiales o fuentes, todos inseridos en el contexto del edificio y del entorno.

El gran propagador de la arquitectura moderna carioca ha sido la *Revista da Diretoria de Engenharia*, periódico oficial del ayuntamiento del Distrito Federal, que luego fue renombrado como *PDF*¹². Esta revista, que empezó a circular en julio de 1932 y ha publicado, entre otros, el manifiesto moderno de Lúcio Costa en 1936, jamás ha publicado proyectos academicistas. Traía en sus páginas obras de Costa, Warchavchik, Reidy, Luiz Nunes, Vital Brazil, Niemeyer, entre otros, además de una gran preocupación por proyectos de urbanismo. También ha servido como vínculo de publicaciones internacionales: publicaba noticias sobre los CIAMs, Gatepac, Cirpac, además de textos de Le Corbusier.

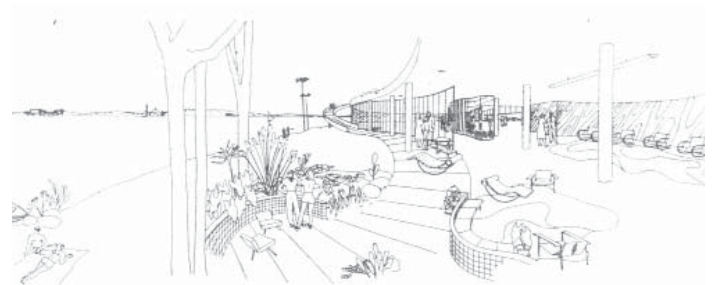
A partir de 1960, con la transferencia de la capital a Brasília, la economía de Rio se resiente, hay una disminución en las inversiones en la ciudad y con eso la producción arquitectónica también disminuye. Pero la ciudad sigue siendo, hasta hoy, referencia y espejo de los movimientos culturales y de vanguardia en el país, y modelo seguido por arquitectos en todo ámbito nacional.



Arriba: Fig11: Gran Hotel Ouro Preto, 1939

Fig12: late Club Pampulha, Belo Horizonte, 1940

¹² Prefeitura do Distrito Federal (Ayuntamiento del Distrito Federal).



Derecha: Fig13: Pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York, 1939
 Fig14: Hotel en Pampulha, Belo Horizonte, 1940
 Fig15: Obra do Berço, Rio de Janeiro, 1937



“Es esta precisamente la dificultad que supera magistralmente la insigne arquitectura, que nos da con la Estación Mairinque un brillante ejemplo a seguir en el camino de la rehabilitación estética del cemento armado, tan pronto y tan injustamente condenado como algo fundamentalmente sin gracia y feo...”

Revista Polytechnica — 1908

1.5 INICIO DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN SÃO PAULO

Aunque las primeras obras con una arquitectura más depurada, sin ornamentos¹, aparecieron en São Paulo ya en los primeros años del siglo XX, a manos de Victor Dubugras, por ejemplo con la Estación Mairinque de 1905-08, hay que considerarlos como proyectos pioneros, pero infelizmente, casos aislados. Tardaría aun muchos años para que la producción en la capital paulista tuviera destaque, y eso solo ocurre a partir de la segunda mitad del siglo, debido, en gran parte, a la ascensión del café y al industrialismo. Antes de eso, en los años siguientes a la producción de Dubugras, la arquitectura moderna no iba más allá de pocas intervenciones puntuales, principalmente en proyectos de Gregorio Warchavchik y Flávio de Carvalho. El florecimiento de la arquitectura moderna en São Paulo se da, así, cuando en Europa ya se empezaba a poner en dudas sus valores. Una de las razones para que eso ocurriera fue que en São Paulo, diferente de Rio de Janeiro, donde el gobierno ya en los años 30 hacía encargos de arquitectura moderna a los arquitectos, los proyectos modernos quedaban restringidos a algunas casas particulares, muchas veces para los propios arquitectos o amigos.

Uno de los grandes pioneros en el inicio de la arquitectura moderna en São Paulo ha sido Gregori Warchavchik. Arquitecto ruso, radicado en Brasil, ha proyectado casas que, a finales de los años 20 y principios de los 30, han chocado la elite paulistana y causado alboroto en la sociedad y medios culturales e intelectuales.

El edificio Esther, proyecto de Álvaro Vital Brazil en 1936, ha sido uno de los primeros edificios residenciales en altura con características realmente modernas en Brasil, y es hasta hoy una referencia en la arquitectura nacional. Localizado en la plaza de la República, región central de la capital, es un edificio aislado en las 4 fachadas, cosa poco común en los edificios de la época. En este proyecto, que se trata de un volumen elevado sobre pilotes, con plantas y fachadas libres, líneas sencillas y geométricas, encontramos ventanas alargadas y terrado-jardín, elementos comúnmente presentes en la arquitectura moderna. Por aquella época, concebir un proyecto así no era tarea fácil, ya que la tecnología aun no estaba tan avanzada y la novedad dificultaba la ejecución, pero eso ha posibilitado la acomodación del programa (que era multifuncional, con tiendas y despachos en los andares inferiores y habitaciones en las plantas altas) de manera más versátil y funcional. Ha sido el primer edificio de grande porte en São Paulo construido con estructura independiente, y fue una obra de gran impacto en la ciudad.

Según Pietro Bardi², Rino Levi habría sido el primer gran arquitecto moderno después de Warchavchik. De formación italiana - se graduó en la Escuela de Arquitectura de Roma en 1926 -, su obra madura, a partir de los 40, se ha transformado en referencia a arquitectos y estudiantes, por su técnica y plástica, además de los aspectos funcionales de su obra. Él ha sido el iniciador, en São Paulo, del uso del hormigón armado visto utilizándose de sus propiedades para la obtención de formas inusuales, de manera muy frecuente, diseminando la aceptación de las posibilidades

¹ Recordando que Dubugras ha empezado a hacer uso de técnicas modernas, y construcciones sin ornamentos, pero sus concepciones no seguían los preceptos del movimiento moderno.

² Pietro Bardi. "O Modernismo no Brasil". Banco Francês e Italiano para a América do Sul S/A — SUDAMERIS. São Paulo, 1978.



Pag. anterior: Fig1: Residência Elza Berquó. Vilanova Artigas, 1967.

Arriba: Fig2 y 3: Edifício Esther. Álvaro Vital Brazil, 1936.

estéticas del material en el medio. Con eso, el hormigón armado se ha transformado en la “*expresión contemporánea de la técnica constructiva brasileña*”³. En sus proyectos, principalmente en las residencias, Levi solía organizar la planta alrededor de patios, creando una gran interacción entre interior y exterior. En la residencia Milton Guper, de 1953, el arquitecto abre el salón y las habitaciones a un patio cubierto por una pérgola y al jardín, llevando estos ambientes externos hacia dentro de la casa. La parte social de la casa tiene cerramientos en cristal de piso a techo, promoviendo una total integración al exterior y gran fluidez en el espacio, permitiendo una visibilidad completa del ambiente como un todo. Utiliza la vegetación y el sistema de pérgolas para la protección solar y para privacidad, así como los *brise-soleil*. Todo el programa se organiza en un mismo paquete, teniendo el salón principal la función de estructurar y organizar los demás ambientes, divididos en dos bloques, uno a cada lado de este. Se trata de una arquitectura elegante, con total integración de la naturaleza al edificio. También la planta presenta innovación, con los servicios en la fachada principal y la parte social y habitaciones al fondo. Levi utiliza el mobiliario en la división de los espacios, solución que venía experimentando en otras obras y que aquí asume total protagonismo, ya que incluso las habitaciones son separadas por armarios con aislamiento acústico. Las fachadas poseen líneas sencillas, promoviendo un carácter intimista a la obra, y la fachada principal, que abriga los servicios, con su altura bastante baja, casi desaparece en la vegetación. Las soluciones y elementos descritos son utilizados por el arquitecto en muchos de sus proyectos residenciales de la época, variando y adaptando a los programas propuestos.

Después de él, conviene no olvidar aquí la figura de Oswaldo Bratke. Graduado en la Universidad Mackenzie como ingeniero-arquitecto, se involucraba mucho en todo el proceso de construcción de la obra, así como con todos los detalles del proyecto, cosa común entre los arquitectos paulistas. Haciendo prácticas en el despacho de Bratke Artigas toma primer contacto con la profesión y asimila la importancia dada a estos aspectos por los arquitectos de São Paulo. Bratke experimentaba con la estructura modulada, y en muchos ejemplos, como en la residencia Benjamin Fleider o en la residencia Oscar Americano, utilizaba juegos entre llenos y vacíos y volúmenes prismáticos, así como patios ordenadores del espacio en la composición.

Para Hugo Segawa, la introducción de elementos modernos en la arquitectura moderna en São Paulo, al revés que en Rio de Janeiro - donde en lenguaje moderno ha empezado sin involucrarse totalmente a la construcción -, “*no se ha iniciado mediante los recursos formales que caracterizaban la línea carioca: ha sido en el tratamiento racional e innovador de las plantas que cierta modernidad surgió en São Paulo*”.⁴ En São Paulo, para rebajar el coste de la obra, principalmente en los proyectos que los arquitectos hacían para ellos mismos, el proyecto casi siempre se iba resolviendo en la obra, lo que fue fundamental a la formación de los arquitectos paulistas, que así adquirían más conocimientos sobre la construcción, estructuras y tenían más conciencia de la importancia del detalle.

3 Hugo Segawa. “*Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*”. Edusp. São Paulo, 1999.

4 Idem.



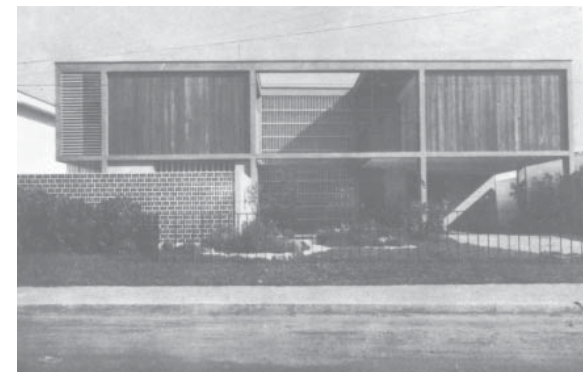
Arriba: Fig4, 5 y 6: Residencia Milton Guper. Rino Levi, 1951

Una de las características más marcadas que surgen entonces, y que es característica fundamental en la obra madura de Vilanova Artigas, es la arquitectura del “caparazón”⁵: son casas que se cierran introspectivamente al espacio urbano y a la vecindad, con el uso de paredes ciegas que se abren al interior. El interior, por su vez, se abre a jardines internos, o patios, y se forma con ambientes fluidos, interconectados física y visualmente, negando la jerarquía y los patrones de los programas tradicionales. Vilanova Artigas ha sido el principal propagador de esta manera de proyectar: la generación siguiente ha seguido y desarrollado sus preceptos, creando una identidad a la producción arquitectónica de la ciudad. Artigas recurre a esta solución de manera constante, principalmente en los proyectos residenciales, y podemos citar como ejemplos la residencia Olga Baetá, proyecto en el cual la fachada principal es una superficie lisa en concreto armado sin ningún tipo de apertura al exterior; la segunda residencia Taques Bittencourt, donde la cubierta formada por un elemento geométrico llega al suelo tornándose un contenedor del programa, que se desarrolla en el interior de este, ajeno al entorno urbano en que se encuentra. La casa Elza Berquó, otro ejemplo en el cual la cubierta se transforma en el elemento que encierra todo el volumen, es uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de arquitectura. Aquí Artigas logra de manera ejemplar el contrapunto entre interior y exterior, cerrando la casa y volviéndola hacia el patio interior, que organiza la estructura de la planta. En este patio, uno de los apoyos de la estructura es un tronco de árbol, más una manera de traer el exterior y la naturaleza para dentro de la casa. Artigas utiliza el mismo modelo también a gran escala, como en el garaje de barcos Santa Monica y en su obra maestra, el edificio de la FAU, donde el gran caparazón que se visualiza desde el exterior abriga todas las actividades internas. El espacio interior de la FAU es una gran sorpresa, ya que el exterior se trata de una estructura pesada, en hormigón visto con grandes superficies cerradas, pero el interior se muestra totalmente abierto y conectado, sin barreras visuales y con gran continuidad espacial, en donde la rampa sirve de elemento estructurador y el medio de acceso a todos los ambientes. El gran patio central comunica todas las plantas, que están iluminadas de manera cenital, por medio de aperturas regulares y moduladas en la cubierta. Además de Artigas, algunos nombres de los continuadores de esta tendencia que se han destacado son: Paulo Mendes da Rocha, Carlos Millan, Fabio Penteadó, Julio Katinsky, Abraão Sanovicz, Ruy Ohtake, entre otros.

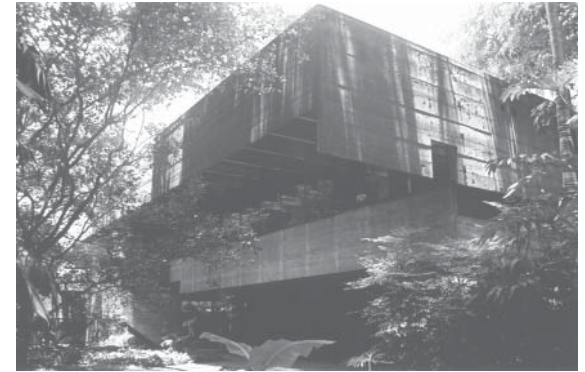
“La unificación espacial, determinada por un volumen único y un núcleo generador iluminado de manera cenital, la negación del lote urbano y de las áreas privativas en contrapunto a las colectivas, el prisma elevado y los elementos ordenadores en planta, son hechos que nos aproximan de la sintaxis paulista de la década de 60. Han sido herramientas proyectuales que al unirse a un discurso político y ético en la época han diseñado lo que se acostumbra llamar por escuela paulista.”⁶

⁵ Como ya mencionado, término utilizado por algunos autores para referirse a la producción paulista.

⁶ Marcio Cotrim Cunha. “João Batista Vilanova Artigas: 12 casas paulistas, 1942-1969”. Departamento de Composición Arquitectónica. Universitat Politècnica de Catalunya — UPC. Barcelona, 2002.



La gran propagadora de la arquitectura de São Paulo ha sido la revista "*Acrópole*", en circulación desde 1941 hasta 1971, editada en São Paulo pero distribuida en todo territorio nacional. Era el medio oficial de divulgación de la arquitectura paulista moderna, y su gran incentivadora. Ha diseminado los valores de la arquitectura producida ahí por todo territorio, incluso después de 1965, cuando, debido al golpe militar de 64, la mayoría de las revistas han dejado de circular.

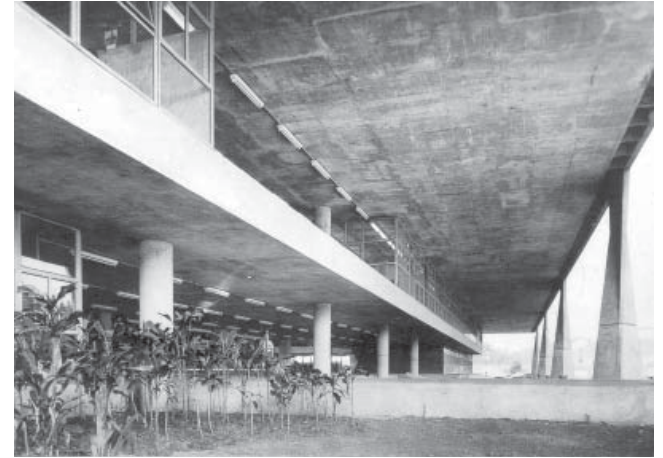


Pag. anterior: Fig7 y 8: Residencia Oscar Americano. Oswaldo Bratke, 1952

Fig9: Residencia Benjamin Fleider. Oswaldo Bratke

Arriba: Fig10: Residencia Taques Bittencourt. Vilanova Artigas, 1959

Fig11: Residencia del arquitecto. Paulo Mendes da Rocha, 1964.



"Digo a los jóvenes arquitectos que tengan la sensibilidad de hacer con que sus edificios tengan algo que decir. Ser arquitecto es un privilegio que la sociedad nos da. Y yo realizo este papel como si fuera un secreto, ejercido en el rincón de mi despacho."

Vilanova Artigas.

"A Função Social do Arquiteto". 28/06/1984.

Según Tafuri¹, la arquitectura moderna ha nacido de las esperanzas de transformación social del mundo, frente a la Revolución Rusa del 1917 y de las perspectivas de un mundo nuevo. La gran característica de este nuevo movimiento sería la unidad, la reunión entre arte y funcionalidad.

Artigas, que seguía esta línea de pensamiento, fue más allá en la función social de la arquitectura moderna, y afirmaba que su principal función era *"obtener armonía entre las necesidades sociales, la arquitectura y el desarrollo histórico del país."*² Era una manera de contribución al cambio social. La arquitectura realizada por él, en su periodo de madurez, era una obra de provocación, contestataria. Y siempre con fondo político.

Fue el más gran exponente de un modelo arquitectónico con características propias, muy singulares, creado y fecundado por él, y seguido por muchos colegas en São Paulo. En esta arquitectura, basada en la utilización del concreto armado, este no se exhibe, ni se esconde. Se muestra tal cual, en su naturaleza original, propia. Lo explora en todas sus posibilidades plásticas, espaciales y conceptuales, y extrema la simplificación de la forma. Con su manera original de apropiación de los espacios, crea la arquitectura en que el caparazón, o la cubierta, abriga el todo del proyecto, lo orienta y organiza sin barreras, cerrándose al exterior, pero abriéndose a los espacios internos, apropiándose de la naturaleza y trayéndola hacia adentro.

Artigas ha ejercido gran influencia en las generaciones siguientes de arquitectos, principalmente en São Paulo, con su lenguaje de una arquitectura universal y anticipadora de nuevas relaciones sociales. Según Vieira, *"su aproximación al movimiento moderno refleja una ruptura con su obra anterior, en la búsqueda de una afirmación como un artista de vanguardia."*³

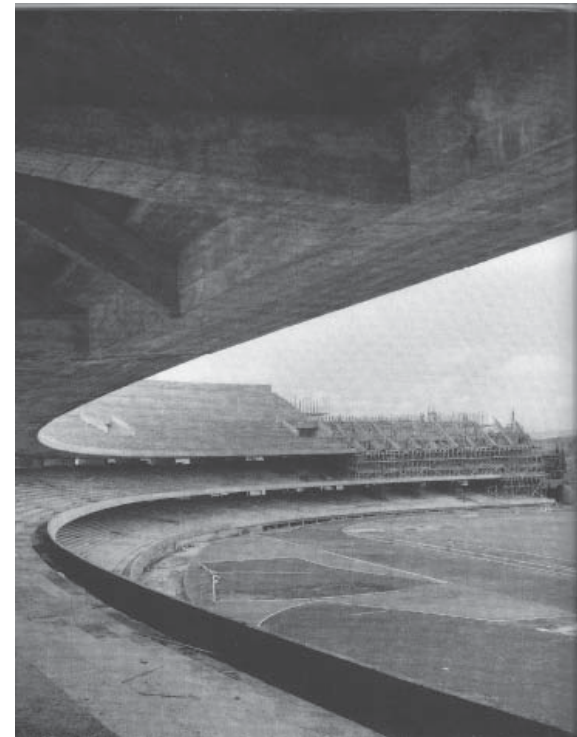
Su gran contribución ha sido la búsqueda de un lenguaje propio, desvinculado de formalismos académicos. La investigación de nuevas soluciones constructivas, que ha mantenido durante toda su carrera, aliadas a la racionalización de la construcción, que iba a buscar en las soluciones de los maestros constructores. Los materiales utilizados en la gran mayoría de sus proyectos, el ladrillo, el cristal y el concreto armado, acabaron por caracterizar la producción del estado, y crear un modelo arquitectónico establecido. Principalmente a partir de 1946, el arquitecto explora e investiga composiciones con el uso de juegos entre planos llenos y vacíos; sombra y luz. La planta asume la función de ordenadora del espacio, con un volumen definidor, casi siempre limitado por una cubierta que involucra y encierra el espacio, y con la utilización de patios internos que traen la "vida" hacia el interior. Son frecuentes en su obra el uso de los brise-soleil, elementos vasados⁴ y marquesinas, preocupación por la protección solar, así como la circulación

1 Manfredo Tafuri, historiador italiano de arquitectura, nacido en Roma en 1935, y que ha escrito Proyecto y Utopía, Teorías y Historia de la Arquitectura, La Sfera y el Labirinto, y La Arquitectura del Humanismo, y cuyas frases fueron citadas y utilizadas por Vilanova Artigas en varias ocasiones durante su carrera.

2 Vilanova Artigas. "A Função Social do Arquiteto". 28/06/1984.

3 Carlos Alberto Vieira Filho. "Vilanova Artigas e a Arquitetura Paulista". 1983.

4 Pieza producida en hormigón, cerámica o vidrio, dotada de aperturas que posibilitan el pasaje de aire y luz para el interior del edificio.



Pag. anterior: Fig1: Fav-Usp, 1961.

Arriba: Fig2: Santa Paula Club, 1961.

Fig3: Estádio Futebol Morumbi, 1952.

realizada mediante rampas y la distribución interna de los ambientes en medio-niveles. La estructura es el punto principal de su arquitectura, y tiene papel protagonista: es la definidora de los espacios y de la expresión plástica y formal de la obra.

Los historiadores de su obra⁵ acostumbran dividir su obra en 4 periodos. Es cierto que cualquier tipo de periodización se arriesga a caer en una simplificación, pero para facilitar el entendimiento de la trayectoria del arquitecto, y de los cambios que fueron ocurriendo poco a poco en su producción, se acepta esta manera didáctica de estudio.

La primera fase, desde su graduación en 1937 hasta su viaje a Estados Unidos, en 1946, es un periodo de experiencias productivas desde el punto de vista constructivos y de organización de espacios. Es su periodo más eclético, pero ya empieza a experimentar recursos que luego serán frecuentes en sus proyectos, como son la utilización de los materiales de manera franca respetando sus características naturales, huir al uso de simetrías, preocupación por la insolación, y más importante, el cambio en la organización tradicional de la planta, trayendo todos los elementos, incluso los servicios, para el cuerpo de la planta, eliminando las construcciones auxiliares y en bloques separados y la simplificación de la estructura. En este periodo fueron realizados aproximadamente 80 proyectos, la gran mayoría residencias unifamiliares.

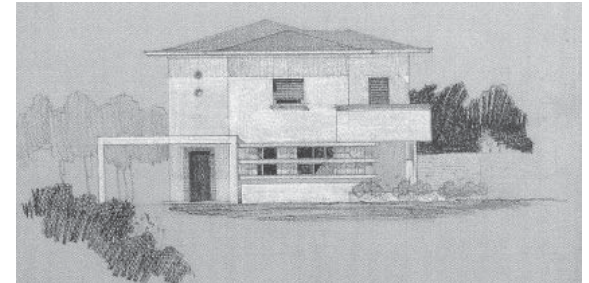
La segunda fase, generalmente delimitada entre los años de 1946 hasta 1952⁶, es su periodo de experimentación y de inicio de cambio de postura y de adopción formal. Existe una búsqueda de formas y soluciones no convencionales, posibilitadas por las nuevas tecnologías, principalmente en cemento armado. Empieza su gran preocupación por la racionalidad, el rigor formal y por la funcionalidad de la arquitectura. Adopta conceptos de coherencia formal, bajo influencia de las vanguardias europeas. Es en este periodo también que empieza a experimentar lo que luego una de las grandes características de su obra: la arquitectura resuelta a través de un volumen único, que integra los espacios y la naturaleza. Ahora los programas son más complejos y diversificados, permitiendo el estudio de grandes estructuras en soluciones que acompañan tipologías modernas. De este periodo, se cuentan poco menos de 70 obras, de las cuales 12 fueron proyectadas para Londrina. La razón de la elección de este conjunto de obras para este estudio es que, como explicado, este es un momento crucial en la carrera del arquitecto, cuando empieza a experimentar nuevas soluciones formales y estructurales, desarrollando las ideas y moldeándolas hacia un camino que buscaba la racionalidad y que culminaría en la fase de madurez de su obra, periodo inmediatamente posterior.

La tercera fase, conocida como su periodo de madurez, va de 1952, con el proyecto para el Estadio de Fútbol Morumbi, hasta 1966. Fue la adopción de un nuevo lenguaje formado en el periodo anterior y que tuvo su clímax con

Los combogós, muy utilizados en norte y nordeste de Brasil, son una especie de elemento vasado.

⁵ Como Yves Bruand, Henrique Mindlin, Adriana Irigoyen, Aracy Amaral, João Massao Kamita, Alvaro Puntoni entre otros.

⁶ Cabe recordar que es exactamente el periodo en que ha realizado las obras de Londrina, más el año de estudios en EE.UU., momento acotado para el estudio en esta tesis.



Arriba: Fig4: Residencia. Década de 40.

Fig5: Residencia Benedito Levi, 1944.

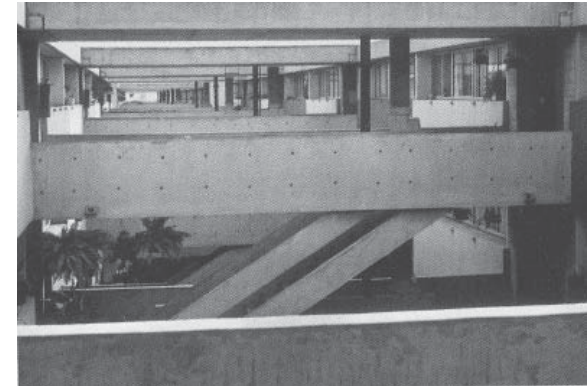
Fig6: Escuela de Itanhaém, 1959.

el proyecto para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de São Paulo — FAU-USP. Es el periodo que presenta el ápice de la arquitectura definida por Banham⁷ como “New Brutalism”, proyectos con materiales vistos, principalmente el hormigón, en estructuras macizas con volumetrías sencillas. En las obras de Artigas casi siempre aparecen los volúmenes prismáticos y parten de una composición compuesta por una gran cubierta apoyada sobre paredes ciegas o pórticos cuyos puntos de apoyo son enfatizados por la forma de los pilares. El interior se articula con varios niveles superpuestos, y en este momento la arquitectura que se cierra al exterior, negando el aspecto caótico de las ciudades y se ordenando hacia adentro, se torna el foco principal de la obra. En este periodo realiza 70 proyectos, siendo 50 de estos proyectos de residencias.

Del cuarto periodo, muy poco se ha publicado, tratándose de la época menos conocida del arquitecto, por razones políticas que no por falta de calidad de las obras. Entre 1967 y 1985, Artigas ha proyectado 130 obras, muchas de ellas residencias y proyectos para escuelas. También son varios los proyectos habitacionales de grande porte. En este periodo, el arquitecto tiene la posibilidad de aplicar a su obra los conceptos de urbanismo, de ordenación del espacio público a gran escala. La idea de *“la Ciudad es una Casa. La Casa es una Ciudad.”*

En realidad, sea por su extensión y profundidad, sea por la calidad e innovación, o por la experimentación y creación de un nuevo modelo, la obra de Artigas ejemplifica la evolución de la arquitectura en São Paulo.

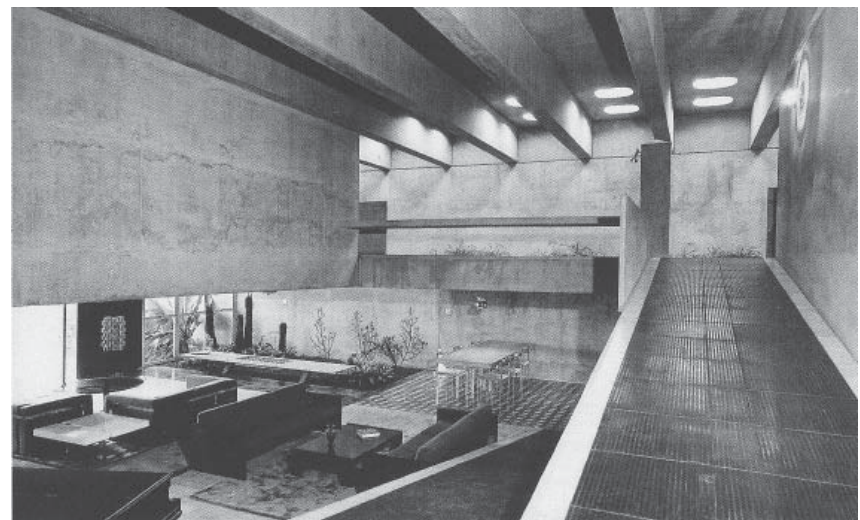
⁷ Reyner Banham. *“The new Brutalism”*. Diciembre de 1955.



Arriba: Fig7: Conjunto Habitacional “Zezinho Magalhães Prado”, 1967.

Abajo: Fig8: (der) Residencia Telma Porto, 1968.

Fig9: (izq) Residencia Elza Berquó, 1967.



“¿Cual es la contribución de la arquitectura brasileña al movimiento contemporáneo? En mi opinión, son 3 elementos: en primer lugar, la generosidad del diseño y de la construcción; en segundo lugar, traer soluciones sencillas a problemas complejos; sin excluir la necesaria organización, pero sin estar dominada por ella; y seguramente la contribución más importante a la arquitectura contemporánea: el sentido que permite animar a grandes superficies por estructuras vivas y multiformes”.

Siegfried Giedion.

L'architecture d'aujourd'hui, 1952.

Antes de los años 40, la producción arquitectónica brasileña apenas era conocida en el ámbito internacional. Poco, o casi nada, se publicaba sobre las obras y los arquitectos nacionales, salvo rara excepción.

Una de estas excepciones, y seguramente la más importante por estos años, ha sido Gregori Warchavchik, que, como ya comentado, tiene su principal importancia en la historiografía de la arquitectura moderna brasileña justamente por el hecho de haber puesto a Brasil en el mapa arquitectónico mundial, así como la de abrir el camino hacia la nueva arquitectura. En 1931, Alberto Sartoris publica las casas modernas de Warchavchik en *"Gli Elementi dell'Architettura Funzionale"*, siendo quizás la primera vez que la arquitectura brasileña ganaba destaque en páginas internacionales.

Pero el éxito y la admiración por una obra brasileña llegaron en 1939, con la publicación del Pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York. Las imágenes y críticas, en su gran mayoría muy positivas, fueron divulgadas en las revistas más importantes del ámbito internacional, y han alcanzado gran impacto, poniendo a Brasil entre los temas de discusiones sobre la "nueva" arquitectura y ahora teniendo en cuenta este país como referencia de una producción madura, de gran calidad, técnica y con identidad propia. Ya en Brasil, la revista *"Arquitetura e Urbanismo"* se ha encargado de reproducir las críticas que habían sido publicadas por estas revistas¹, garantizando así la divulgación dentro del ámbito nacional, lo que ha propiciado la difusión del movimiento dentro del país.

Otro ejemplo de proyecto que ha ganado destaque en el ámbito internacional es Brasilia. Según Alberto Xavier², en su levantamiento bibliográfico, entre 1943 y 1973 fueron registradas 137 referencias a la arquitectura brasileña en general en periódicos extranjeros, y más 170 sobre Brasilia. Entre las referencias, se encuentran las publicaciones sobre arquitectura más importantes de aquel momento, como son *L'Architecture d'aujourd'hui* (1947, 1952, 1960, 1964), *Architectural Forum* (1947), *Progressive Architecture* (1947), *Architectural Review* (1954), *Arquitetura México* (1958) y *Zodiac* (1960).

Además, autores de la importancia de Walter Gropius, Max Bill, Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Gio Ponti, Richard Neutra, Bruno Zevi, Pier Luigi Nervi, entre tantos otros, han publicado críticas — a favor y en contra — sobre la arquitectura brasileña. En 1954, Gropius ha declarado que los brasileños *"han desarrollado una actitud arquitectónica propia, y no creo que sea apenas un modismo pasajero, pero un movimiento con vigor"*³. Ya Reyner Banham se refería a la arquitectura producida en Brasil como *"first national style in modern architecture"*⁴.

Pero no todos los críticos compartían la misma opinión. Max Bill, sobre el edificio del Ministerio de Educación de Río de

1 Algunas de las críticas reproducidas: *"el pabellón brasileño posee una pureza y estilo que nos hace perder la respiración"* - Magazine Art. *"Lucio Costa y Oscar Niemeyer son pruebas de la madurez intelectual de Brasil"* - Fortune.

2 Alberto Xavier. *"Brasília & Arquitetura Moderna Brasileira"*. Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1977.

3 Walter Gropius. Publicado en *Architectural Review*, 1954.

4 Reyner Banham. *"Age of Masters: A Personal View of Modern Architecture"*. The Architectural Press. Londres, 1977.



Arriba: Fig1, 2 y 3: Pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York. Lucio Costa; Oscar Niemeyer, 1939.

Janeiro, ha comentado: “no tiene sentido y proporción humana (...) los azulejos son inútiles (...) estoy en contra de los paneles en la arquitectura moderna.” Aun él, sobre Pampulha, proyecto innovador de Oscar Niemeyer en Belo Horizonte: “no ha llevado en consideración su función social, el sentimiento de la colectividad humana es sustituido por el individualismo exagerado, y el resultado es un barroquismo excesivo que no pertenece ni a la arquitectura ni a la escultura”⁵. Estas críticas han despertado replicas de muchos arquitectos brasileños, en su mayoría apenas con la intención de atacar al crítico, sin la necesaria análisis de lo que fue dicho, y olvidando discutir, o incluso intentar destruir, los argumentos presentados, para apenas intentar disminuir la importancia y reputación de Bill. El único arquitecto brasileño que ha publicado una réplica en la cual no atacaba al crítico, y además admitía que era necesario un momento de reflexión y de “vuelta a tierra” en medio de tantos halagos por parte de los arquitectos brasileños, fue Lucio Costa. Ha aceptado la crítica, y afirmó que era necesaria, ya que a muchos arquitectos les faltaba un poco de modestia y sentido de realidad por aquellos momentos.

Ya Pevsner ha considerado Pampulha como una “obra de carácter subversivo”. Atribuye a Oscar Niemeyer la gran responsabilidad de un cambio ocurrido en la arquitectura a partir de 1938, cuando el movimiento mundial que a su vez era “inocuo” ha ganado vigor, con “el joven Oscar Niemeyer en Brasil, en 1942-43. Sus edificios son los primeros que, de manera enfática, no más pertenece al llamado ‘International Style’, y son obras que tienen fuerza, tienen poder, que ostentan una gran carga de originalidad, pero son, enfáticamente, anti-racionales”.⁶

Eso, junto al éxito de la publicación *Brazil Builds*⁷ de 1947, que ha sido un punto inflexivo en la historia de la arquitectura moderna brasileña a los ojos extranjeros, ha insertado Brasil definitivamente en el mapa de la arquitectura moderna internacional. Prueba de eso es la inclusión de Brasil en los principales compendios sobre la historia de la arquitectura moderna, como por ejemplo en los de Leonardo Benévolo y de Kenneth Frampton.

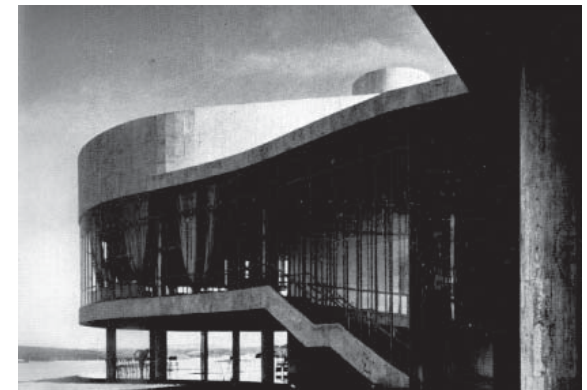
Además de eso, también en 1947, con el fin de la guerra, un número entero de “*Architecture d’aujourd’hui*” es dedicado a Brasil, además de sucesivas exposiciones en París y Londres. Ya en 1948, Oswaldo Bratke publica “Casa en la calle Avanhandava” en la revista “*Arts & Architecture*”.

Después del catálogo, el primer libro publicado sobre Brasil ha sido “*The work of Oscar Niemeyer*” en 1950, de Stamo Papadakis, que también publicó, en 1956, “*Oscar Niemeyer: work in progress*”, ambos por la editora Reinhold de Nueva York. Por estas fechas, ha habido muchas publicaciones sobre la obra de Oscar Niemeyer, y el único arquitecto brasileño que ha merecido una publicación exclusiva además de él ha sido Affonso Eduardo Reidy, con el

5 Max Bill. Publicado en “*Max Bill, o inteligente iconoclasta*.” Flávio de Aquino. Habitat, São Paulo, set. 1953.

6 Nicolau Pevsner. “*Modern Architecture and the Historian, or the Return os Historicism*”. The Journal of the Royal Institute of British Architects. Londres, abril de 1961.

7 Tema tratado posteriormente.



Arriba: Fig4: Edifício Ministério Educação e Saúde Pública. Costa y equipo, 1937.

Fig5: Yate Club Pampulha. Oscar Niemeyer, 1940.

libro de Klaus Franck *"Affonso Eduardo Reidy: Works and Projects"* en 1960.

El libro que se ha tornado el medio de difusión más grande de la arquitectura brasileña, después de *"Brazil Builds"*, ha sido *"Modern Architecture in Brazil"*, de Henrique Mindlin, publicado en 1956, con prefacio de S. Giedion. Se trataba de un suplemento de *"Brazil Builds"*, ya que esta había encerrado sus ediciones después de la cuarta publicación. Según el autor, la intención no era sustituir el primer, pero sí trazar un panorama más completo, con la inclusión de las principales obras ya publicadas. El libro enaltecía y homenajeaba la arquitectura brasileña en todos sus aspectos, no dejando espacio a ningún otro medio de críticas que no llevasen a alabar todo lo que se producía en el país. Su única intención era ampliar aun más la divulgación de la "arquitectura tropical", la identidad brasileña.

Como se ha visto, mucho se ha publicado sobre la nueva arquitectura brasileña. A excepción de Max Bill, casi todos los artículos, revistas y libros alababan la producción y la señalaban como de las mejores del mundo. En realidad, la arquitectura producida en Brasil en aquella época realmente despuntaba así en el panorama internacional. Se trataba de un conjunto de calidad indiscutible y con nombres de gran talento, como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Reidy, Gregori Warchavchik y otros, como en pocos lugares del mundo se podía encontrar similar. Brasil conseguía producir obras coherentes al estilo internacional pero con gran identidad nacional, en un momento de grandes dificultades en el ámbito internacional, lo que acababa por ampliar su valoración. Los elogios, guardadas las proporciones, estaban justificados. Pero por otro lado, también está justificada la crítica de Max Bill, que supo identificar algunos puntos débiles en medio de tanta euforia. Realmente la arquitectura de Niemeyer, aunque elegante y dotada de una plástica excepcional, se trata de una arquitectura extremadamente individualista. Pero la gran contribución de su crítica fue hacer ver a los arquitectos que también habían puntos en su arquitectura a resolver. Que era necesaria una autocritica y reflexiones sobre los rumbos de la arquitectura moderna brasileña. En algunos casos, habría que *"bajar del pedestal."*

Después del prestigio y divulgación internacional que la arquitectura brasileña ha logrado en década de los 40 y posterior, alcanzando su clímax a finales de los 50 y con la construcción y divulgación de Brasília, la enseñanza de arquitectura en Brasil gana relevancia, y los cursos ganan autonomía y se desvinculan de los cursos de ingeniería o de bellas-arts. Fueron años en que Brasil se descubría en cuestiones de arquitectura, y el prestigio que ha logrado internacionalmente ha abierto puertas y ha incentivado un florecimiento y una amplitud en el movimiento sin precedentes.



Arriba: Fig6 y 7: Brasília. Oscar Niemeyer, 1960.



3.1 BRAZIL BUILDS - 1943

El libro *Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942*, publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1943, formaba parte de una serie de promociones por parte de órganos particulares y del gobierno de Estados Unidos, con el objetivo de estrechar relaciones entre los dos países. El responsable por la publicación fue Philip L. Goodwin y el fotógrafo que le acompañó a Brasil, y que firma la mayoría de las fotografías publicadas, G. E. Kidder Smith.

El libro está estructurado de forma a dividir la arquitectura brasileña en dos partes, cada cual con su introducción: arquitectura colonial (1652 hasta mediados del siglo XIX) y arquitectura moderna (1937 hasta 1942). Entre las dos partes hay un salto en el tiempo de casi un siglo, lo que supone un vacío en la información arquitectónica de esta época.

En un análisis superficial, ya se puede percibir claramente el énfasis dado a la segunda parte, que trata de la arquitectura moderna. Este es también el periodo aquí estudiado, por la cual también nosotros nos centraremos más. El mismo prefacio, firmado por Goodwin, ya hace constar que el principal interés que tenían en la arquitectura brasileña era *“...principalmente las soluciones dadas al problema de protección contra el calor y a los efectos de la luz sobre las grandes superficies de vidrio en la parte externa de las construcciones...”*, elementos utilizados únicamente en proyectos de arquitectura moderna.

Trazando un rápido comparativo del libro, confrontando las dos partes, se llega a la conclusión de que el espacio reservado para las obras modernas supera en mucho el espacio reservado para la arquitectura colonial, sea en número de páginas como en número de fotografías y obras analizadas. Si bien existe una aparente proporción entre el número de obras publicadas en las dos partes, cuando nos fijamos en otros datos, tales como la cantidad de fotografías o el número de páginas reservado a cada una de las partes, esa proporcionalidad desaparece y se observa que en las obras de arquitectura colonial se limitaron a la publicación de una fotografía del edificio o conjunto, sin otra información adicional. Es más, a la vez que en la segunda parte lo que se estudia con más detalle son las obras más importantes del movimiento, en la primera el énfasis es dado a las principales ciudades coloniales de Brasil. Así, hay un pequeño reportaje dedicado a las ciudades de Rio de Janeiro, Congonhas do Campo, Ouro Preto y Salvador de Bahia. Este hecho es bastante comprensible, ya que generalmente, cuando se trata del Patrimonio Histórico, lo más importante es el conjunto que una obra en particular. También cabe señalar la importancia dedicada a los arquitectos de Rio de Janeiro en la segunda parte de la publicación, principalmente a Oscar Niemeyer. De las 39 obras publicadas, 10 son de este arquitecto.



Pag. Anterior: Fig1: Portada del libro
Arriba: Fig2: Barrio del Pelourinho - Salvador

En todo momento se ve claramente que el libro es una publicación extranjera, con la mirada de un arquitecto extranjero. Traza comparativos entre la arquitectura brasileña y la arquitectura internacional, casi siempre, como era de esperar en una publicación norteamericana, con la arquitectura de Estados Unidos. También en este ámbito compara la poca influencia arquitectónica recibida por Brasil de Estados Unidos en contrapunto con la recibida de Europa, principalmente de Francia, Italia y Alemania, al mismo tiempo que destaca la influencia que su país tuvo en las técnicas utilizadas en la nueva arquitectura realizada por los brasileños, en especial en las instalaciones sanitarias, de iluminación y en el uso de ascensores. Cabe aquí recordar que la publicación, en su gran mayoría, publica la arquitectura realizada en Rio de Janeiro por estas fechas.

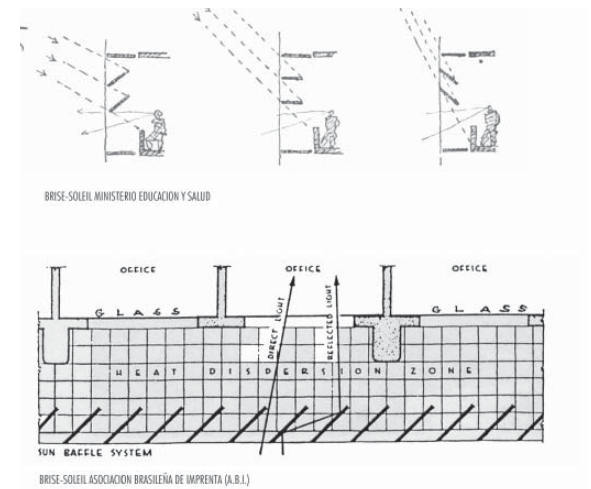
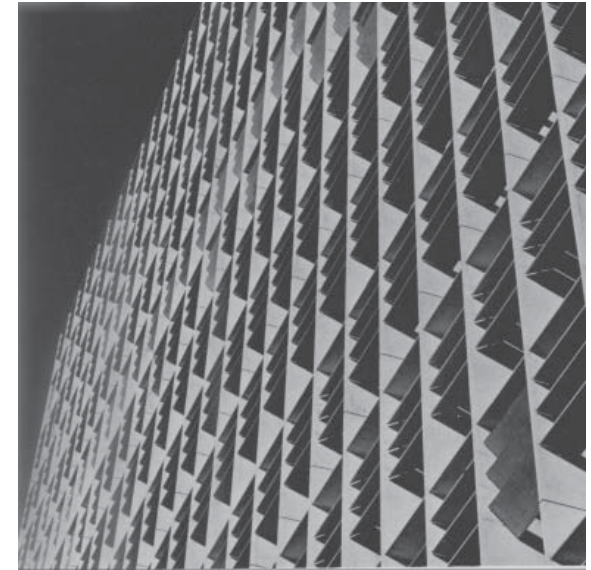
Con una mirada rápida sobre la primera parte del libro, que trata de la arquitectura colonial brasileña, se destaca la comparación de dicha arquitectura con la lusitana. Es más, afirma que, si Portugal no hubiese trasplantado su arquitectura a la colonia tal cual la tenía, sin permitir un desarrollo que fuera más compatible con las características locales y con eso más genuinas y más apropiadas, mucho hubiera podido ganar el patrimonio brasileño.

Según Goodwin, la vida y la arquitectura colonial en Brasil sufrieron influencias de tres factores principales: la iglesia, la descubierta de oro en la provincia de Minas Gerais (en donde están las ciudades de Congonhas do Campo y Ouro Preto, las dos Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y consideradas los mejores conjuntos arquitectónicos de este periodo en Brasil) y la esclavitud africana. A estos factores hay que sumar también las condiciones naturales, como el clima y la calidad del suelo.

Es de la arquitectura portuguesa que Brasil hereda el uso de cerámicas como elemento decorativo de las fachadas, que después varios arquitectos del movimiento moderno vuelven a utilizar. Estas cerámicas venían en barco de la metrópoli, y generalmente tenían los colores blanco y azul. Quizás sea la característica más presente en el conjunto de obras de este periodo. Cabe destacar también que los edificios de la colonia, principalmente los religiosos, eran más simples y menos ornamentados que los encontrados en la arquitectura lusitana.

En la publicación, entre las dos partes en que esta fue dividida, encontramos un mapa con la localización de las dieciocho obras publicadas que se encuentran en la ciudad de Rio de Janeiro, principal enfoque de la publicación, tanto en la arquitectura moderna como en la colonial.

La primera obra que aparece en el marco de la arquitectura moderna es el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (M.E.S.P.) de 1937, obra de los arquitectos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos, bajo la orientación de Le Corbusier, en lo que coincide con varios otros autores como siendo el inicio de la modernidad en Brasil. Pero en la Introducción II (segunda parte), el texto empieza citando que la modernidad en Brasil aparece mucho antes del gobierno de Getulio Vargas (que fue un gran propulsor de la



Arriba: Fig3: Ministerio de Educación y Salud - Rio de Janeiro
Fig 4 y 5: Detalles "brise-soleil" - M.E.S. y A.B.I respectivamente

arquitectura moderna en Brasil) en 1930. Y aunque comenta que este principio, a pesar de modesto, proporcionó grandes cambios en la imagen de Rio de Janeiro y São Paulo, no cita a ningún arquitecto, obra ó movimiento en concreto. También hay que citar que mucho antes de eso, ocurría en São Paulo la Semana de Arte Moderno de 22, en 1922, que muchos autores consideran el punto inicial de la modernidad en Brasil, y que, también en São Paulo, Gregori Warchavchik proyectaba su primera casa moderna en 1927, datos no mencionados en la publicación.

Goddwin destaca que el inicio de la arquitectura moderna en Brasil se debe en grande parte a la visita de Le Corbusier a Brasil en 1936 (2ª visita), principalmente por su colaboración en el proyecto para el M.E.S.P., así como de la experiencia de arquitectos brasileños con la arquitectura fuera del país, sea a través de viajes o por contacto con publicaciones extranjeras. Cabe señalar también la inmigración de arquitectos, principalmente europeos, que se instalaron en el país, muchos después de ya haber cursado sus estudios.

Pero después de este primer momento de influencias, Brasil luego encuentra el camino de una arquitectura propia, y, según la publicación, su gran aportación a la arquitectura mundial es, principalmente, las soluciones a la protección solar con el uso que brises-soleil exteriores. Menciona que en 1933 Le Corbusier recomendaba el uso de estos dispositivos en un proyecto no ejecutado para Barcelona, pero que en Brasil fue en donde se puso en práctica esta técnica por vez primera. Para destacar la importancia y la gran utilización de este elemento, el autor hace un recorrido por las principales obras que hicieron uso de brises, explicando en líneas generales la técnica utilizada y las principales diferencias entre ellos. Es interesante descubrir en cada página la técnica y modo distintos de uso de este elemento utilizado por cada arquitecto, sea en el material utilizado, o en su disposición en el edificio. Como ejemplo, podemos citar el edificio del M.E.S.P., que tiene brises horizontales movibles en amianto encajados en una "reja" de concreto, los de la sede de la "*Associação Brasileira de Imprensa*" (A.B.I.), proyecto de los hermanos Marcelo e Milton Roberto que posee brises fijos y verticales en concreto, que dan a un estrecho pasillo que comunica al edificio, o los de la guardería "*Obra do Berço*" de Oscar Niemeyer, con sus brises verticales movibles en amianto.

Después de este pequeño paseo por los elementos utilizados en la arquitectura brasileña como protección solar, encontramos un breve paso por los principales materiales utilizados en su construcción. Empieza por el más utilizado, y del cual Brasil fue uno de los grandes conocedores de la técnica, el cemento armado; luego cita el granito nacional y el uso de cerámica en la arquitectura moderna, como una referencia a las raíces coloniales, con excelentes resultados en la mayoría de los casos.



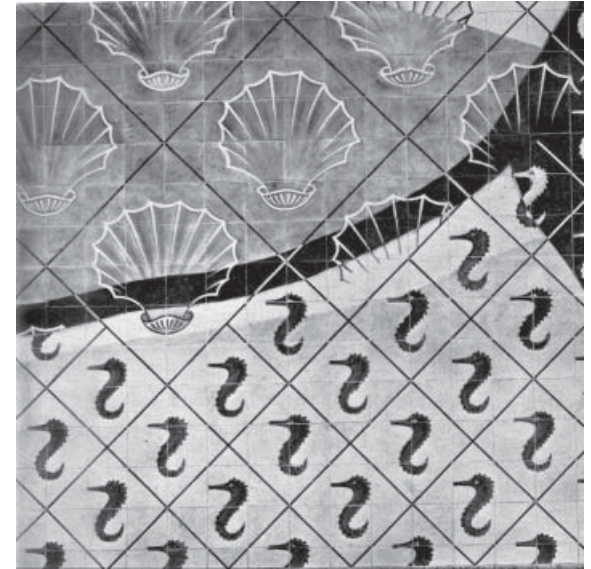
Arriba: Fig6: Asociación Brasileña de Imprensa, Hermanos Roberto. Rio de Janeiro

Fig7: Guardería "Obra do Berço", Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro

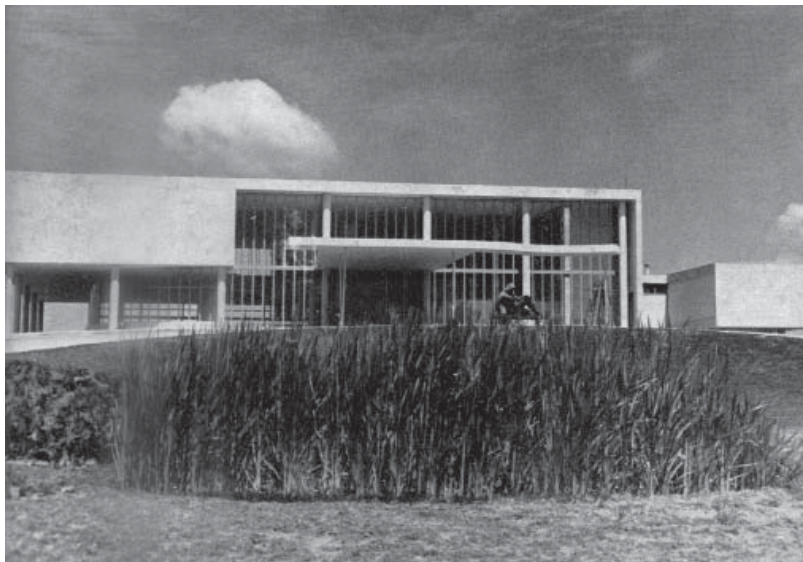
Como en toda la publicación, el autor traza comparativos entre las obras expuestas y otras del ámbito internacional. Aquí, hace una comparación entre el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro y los edificios federales de Washington, Múnich y Londres, como manera de resaltar la arquitectura moderna brasileña, ya que en estos lugares los edificios gubernamentales generalmente eran concebidos según criterios de la arquitectura clásica. Al mismo tiempo, cita que este edificio se encuentra delante del edificio del Ministerio de Hacienda, que fue proyectado en las mismas fechas, pero que presenta una arquitectura totalmente conservadora.

Otro conjunto de obras muy importante para la arquitectura moderna brasileña y que también tiene bastante importancia en la publicación es el complejo de la *Pampulha*, en Belo Horizonte, Minas Gerais. Este conjunto de edificios del arquitecto Oscar Niemeyer, de 1942, se compone de un Casino, un Restaurante, un Yate Club, una Casa de Bailes y una Iglesia (los dos últimos no mencionados en la publicación), y fue creado en la nada, así como la ciudad de Belo Horizonte, y su construcción es toda en acero, vidrio y cemento armado, con algunas partes revestidas en cerámica azul y blanca, herencia de la arquitectura colonial portuguesa.

Además de estas obras específicas, también se observa especial importancia a las obras del paisajista Roberto Burle-Max y a las obras de Urbanismo de las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro. Habla del crecimiento y de la arquitectura moderna en general de estas dos ciudades, seguramente las dos grandes representantes de este movimiento en Brasil, siempre trazando un comparativo con ciudades Norteamericanas. Y luego sobre Belo Horizonte,



Arriba: Fig8: mural cerámica M.E.S. Costa y equipo. Rio de Janeiro
Abajo izquierda: Fig9: Casino Pampulha, Oscar Niemeyer. Belo Horizonte
Abajo derecha: Fig10: Pabellón de Brasil, Lucio Costa y Oscar Niemeyer.



primera ciudad moderna en Brasil concebida en la mesa de un arquitecto, planeada y creada a partir del cero, en donde se encuentra el parque de la Pampulha, citado anteriormente. En este ámbito, no podría dejar de mencionar el problema de las “*favelas*” en Brasil, que ya existían desde entonces, y de la falta de lugar para emplazar a toda la gente que había ocupado los morros en las grandes ciudades. Menciona la preferencia en Brasil por estas fechas por la vivienda individual al edificio de viviendas. Traza las características generales que ellos han encontrado en ambas tipologías, y luego describe algunas de las casas que están publicadas a seguir.

Termina el reportaje hablando sobre la presencia cada vez más significativa de la escultura y del paisajismo en la arquitectura moderna brasileña.

La obra que cierra la publicación es el Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York, de 1939, la única que no está ubicada en territorio brasileño. Este edificio, proyecto de Lucio Costa y Oscar Niemeyer con la colaboración de Paul Lester Wiener, se distinguía en la feria por el modo en que se aprovechaba los espacios y por su elegancia y ligereza.

La publicación, así como la exposición Brazil Builds, es considerada de suma importancia para la arquitectura moderna brasileña. Esta dio a conocer, por vez primera en ámbito internacional, un conjunto bastante importante de obras y conjuntos arquitectónicos encontrados en Brasil. En ella uno puede tomarse una idea general de cual fueron los principios de la arquitectura en el territorio, con los ejemplos de la arquitectura colonial, que técnicas eran utilizadas y cuales los materiales empleados en la construcción. Que diferencias tenían con Portugal, en que se podía verificar sus características propias, y que era simplemente trasplantado del imperio a la colonia.

Pero principalmente dio a conocer lo que se producía por aquellos años. Las nuevas técnicas y la creatividad de los arquitectos brasileños para utilizarlas. Como se espera de un catalogo de exposición, no hay ningún objetivo de enseñar ninguna obra con más profundidad, sino el de enseñar en líneas generales la producción de un país, que tiene un territorio inmenso y que por eso se torna casi imposible enseñarlo por completo, aunque fuera solo con una mirada superficial. Aunque es evidente que aún siendo un catálogo, la información facilitada en la introducción es escasa y en varios puntos insuficiente.

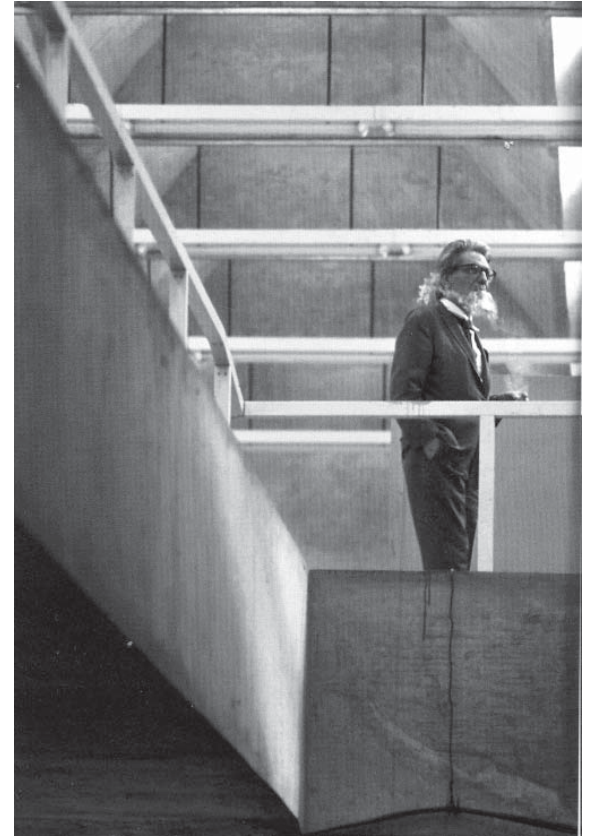
El autor nos describe, con una mirada superficial, pero bastante bien, las técnicas y elementos utilizados, cuáles fueron las principales influencias y cuáles fueron las más importantes vías de acceso de esta nueva arquitectura a Brasil. Pero se limita a eso. No cita en ningún momento como se dio el inicio de la modernidad en Brasil, cuáles fueron los arquitectos que empezaron a trabajar los nuevos elementos, a partir de cuando empezaron los cambios en la enseñanza, ni tampoco cuales movimientos fueron importantes para el cambio de actitud en la manera de proyectar, como por ejemplo las visitas de Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, la huelga en la Escuela de Bellas Artes de Rio de Janeiro, o, un poco anterior a eso, la Semana de Arte Moderna de 1922. Estos datos son de fundamental

importancia para situar al espectador en el contexto del principio de esta modernidad, principalmente por tratarse de una publicación extranjera dirigida a un público que nada o muy poco conocía de Brasil.

Hay otro aspecto de la publicación que supone una gran limitación en la difusión de la Arquitectura Brasileña. Y es que se fija casi exclusivamente en la producción de Rio de Janeiro, en especial en la obra de Oscar Niemeyer¹. Como mencionado anteriormente, apenas cita a Gregori Warchavchik, considerado el primer arquitecto a proyectar una obra moderna en Brasil (su primera casa moderna, en São Paulo, es de 1927), así como a Affonso Reidy, que solo es citado por su participación en el proyecto del M.E.S.P., Lucio Costa o Rino Levi. También hay que recordar nombres como el de Oswaldo Bratke, que no es citado en la publicación, entre otros. Y además de Rio de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais, en la publicación solo se puede encontrar dos obras en las provincia de Pernambuco y una en la provincia de Ceará. Esta visión tan limitada contribuyó para la divulgación internacional de la obra de Oscar Niemeyer, pero dejó hacia un lado la obra de grandes arquitectos, y se pasaron muchos años hasta recuperar este vacío en la mirada internacional.

No cabe duda de la importancia de Brazil Builds en la producción y principalmente en la difusión de la arquitectura brasileña. Pero no se puede ignorar que lo que fue publicado entonces no se puede considerar como siendo una visión general de la arquitectura de todo el país, ya que se detiene en un espacio bastante pequeño en el territorio. Y también hay que considerar que no todos los nombres relevantes de esta producción están incluidos, aunque eso no quita el valor y la calidad de lo que fue hecho. En un análisis más atento, su gran valor es el de ser el primer, en un momento en que no se solía publicar obras de arquitectura brasileña, así como el de abarcar un gran número de obras, que nos puede dar una idea de un conjunto de obras innovadoras realizadas por un grupo de arquitectos de gran talento, y que estaban fuera del circuito Europa - Estados Unidos.

¹ De un total de 39 obras, Niemeyer es el arquitecto de 10, y de las 10 obras publicadas con más detalle, es autor de 6.



1 BIOGRAFÍA

En la búsqueda de información para la biografía de Vilanova Artigas, llegó a mis manos, a través del arquitecto y presidente de la Fundación Vilanova Artigas Julio Camargo Artigas, un texto redactado por su hermana, Rosa Camargo Artigas, que contenía muchos datos de la vida personal del arquitecto, imposibles de obtener de otra manera. La información de este texto está inserida en la biografía aquí presentada.

Cabe aclarar que este capítulo tiene por objetivo dar cuenta de la biografía del arquitecto, no de hacer una reflexión sobre ella, por eso, en muchos momentos, son citadas obras que se consideran relevantes en determinados periodos, pero estas no son analizadas.

Innocente Villanova percibió la inquietud de su nieto y, en un encuentro familiar en una masía en los alrededores de Curitiba, le llamó a un lado y apuntó el portón que se abría a un camino. -“¿Ves aquel camino que empieza en el portón? Para ti, João Baptista, es lo que Curitiba tiene de mejor ahora. Aquel camino acaba en la carretera que lleva a São Paulo.”¹

Aunque fuera un hombre simple, de poca instrucción, el abuelo sabía cuando era el momento de dejar todo hacia tras. Él mismo había vivido la saga de los inmigrantes italianos que huyeron de la crisis de la guerra de Italia con el imperio Austro Húngaro. Viajó de Padua a Brasil, a los 15 años de edad, con la madre viuda y dos hermanos pequeños, junto a otros inmigrantes italianos, poloneses y alemanes, que vinieron a poblar la provincia del Paraná. Innocente Villanova era herrero y vino con un contrato para trabajar en la construcción de la Ferrovia Curitiba - Paranaguá. Su nieto, João Baptista, era el primogénito de su hija Alda.

João Baptista Villanova Artigas nace en Curitiba, en 23 de junio de 1915.

La madre de João Baptista, Alda Villanova Artigas, quedó viuda de Brasília Artigas a los 25 años de edad. Para garantizar el sustento de los tres hijos pequeños, João Baptista, con 5 años, Giocondo con 4 y Joel con 2 años, hizo concurso para una plaza de profesora primaria del Estado de Paraná, y se trasladó a Teixeira Soares, pueblo del interior de esta provincia, donde empezó a impartir clases. En su escuela, sus hijos han sido alfabetizados y concluyeron el primer curso, teniendo la madre como profesora. También fue en Teixeira Soares donde João Baptista aprende la proporción utilizada por la población en las pequeñas casas de madera, que utiliza después en algunas de sus obras.

Cuando se agotan las posibilidades de seguir sus estudios en Teixeira Soares, regresa a Curitiba, a los 11 años de edad. Se instala inicialmente en un internado e hace un curso preparatorio para el examen de admisión en el “*Gymnasio Paranaense*”, para hacer el bachillerato. Giocondo volvió el año siguiente y Alda y Joel dos años más tarde.

El segundo curso fue muy importante en la vida de João Baptista. En la década de 20, la enseñanza pública fue objeto de un conjunto de revisiones de influencia positivistas que abarcaron la eliminación de los castigos corporales, la laicidad y la universalidad del conocimiento. El primer estado brasileño a promover una reforma en la enseñanza fue São Paulo, en 1920. En 1924, fueron reformadas las escuelas públicas de Rio de Janeiro y Ceará. En el mismo año, las revisiones pedagógicas llegan a Paraná a través del profesor Lisímaco da Costa, profesor de física en el “*Gymnasio Paranaense*”. João Baptista empieza a frecuentar esta escuela en 1926, y fue alumno de estos pioneros del pensamiento pedagógico republicano. Las clases de portugués eran con el profesor José de Sá Nunes, filólogo que iría participar en la reforma ortográfica de los años 1940. La disciplina de Historia Universal era impartida por Dario Velloso, poeta simbolista, socialista, anticlerical, interesado en ocultismo.

¹ Rosa Camargo Artigas. “*Biografia de Artigas*”. São Paulo, 2003.

De la mano de estos profesores, João Baptista descubrió el espíritu público, el arte, la literatura. Pero, como era bueno en matemáticas, al terminar el bachillerato, hizo pruebas para la Escuela de Ingeniería de Paraná. En la mitad del primer año del curso, empezó su inquietud. Quería más que los horizontes limitados de Curitiba podrían ofrecer. João Baptista tenía 16 años y necesitaba una palabra de apoyo para descubrir el mundo. Entonces el abuelo Innocente le enseñó el camino.²

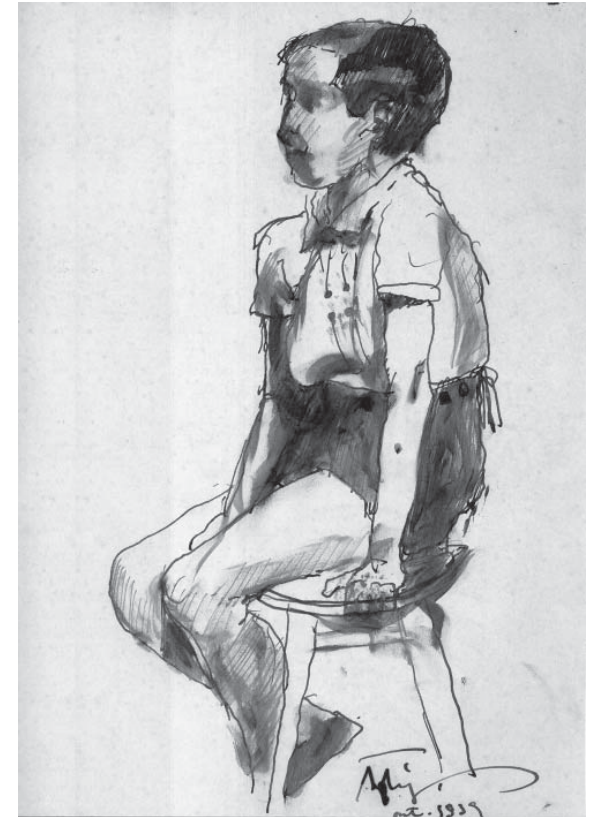
En 1931, João Baptista Villanova Artigas se traslada a São Paulo, con la intención de hacer los exámenes de transferencia para la Escuela Politécnica. Vive, inicialmente, en una pensión para chicos. Más tarde cambia a un piso de estudiantes con sus colegas politécnicos Luís Saia y Octacílio Senna. En la “Poli” entra en contacto con una generación de ingenieros y técnicos que formaban la elite paulista, como Alexandre Albuquerque, Prestes Maia y Anhaia Mello, de quien, más tarde, Artigas fue profesor asistente. En el curso de arquitectura, la tradición venía de Ramos de Azevedo y sus disegñatori italianos, que enseñaban Grandes y Pequeñas Composiciones inspiradas en los modelos de la arquitectura ecléctica. El contacto con la vanguardia internacional entraba, a veces, por medio de algunas publicaciones y de algunos profesores más osados. El curso de Arquitectura de São Paulo derivaba del curso de Ingeniería, teniendo así una más gran familiaridad con la cuestión tecnológica, en contrapunto con la Escuela de Rio de Janeiro, que derivaba de la Escuela de Bellas Artes, y por eso tenía un carácter más plástico.

Artigas dibujaba bien. Llegó a publicar en la revista de la Politécnica algunos trabajos escolares, dibujos de fachadas neoclásicas. El interés por el dibujo le hizo buscar sitios adonde pudiera desarrollar y refinar la técnica. Encontró un curso libre que se realizaba en la Escuela de Bellas Artes. Allí, algunos artistas se reunían y entre todos pagaban los modelos, que posaban en las clases nocturnas y paralelas a los estudios académicos. Estos artistas eran, en su mayoría, de origen humilde: artesanos, albañiles, carpinteros, pintores de pared, como Rebolo Gonzáles, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei y Mário Zanini, que luego formarían el grupo conocido como “Familia Artística Paulista” o “Grupo Santa Helena”. A principios de la década de 1940, este grupo de artistas pasó a encontrarse en taller de Rebollo, en el edificio Santa Helena. Según Rodrigo Léfèvre, a partir de este momento percibe que todo lo que pensaba sobre arquitectura era modesto, y que era necesario cambiar sus ideas³.

En los años de 1936 y 1937 trabaja en el despacho de Oswaldo Bratke. Ahí hacía los detalles, las hojas de carpintería, organizaba los planos, etc. Acompañaba también la ejecución de las obras, discutiendo los detalles con los encargados de obras. Se reunía también con los constructores, junto con Bratke. Esta experiencia le rindió un gran aprendizaje sobre construcción y sobre la importancia del rigor en el detalle del proyecto. Fue su primer contacto con la profesión, pero infelizmente no fue posible encontrar proyectos de este periodo del despacho Bratke & Botti, a fin de constatar que influencias puede haber tenido en la futura carrera profesional de Artigas.

² Rosa Camargo Artigas. “Biografia de Artigas”. São Paulo, 2003.

³ Declaración a Rodrigo Léfèvre. Fundación Vilanova Artigas. 18/10/1962.



Arriba: Fig2: Dibujo de Artigas

En 1938 es invitado por Gregori Warchavchik a participar en algunos concursos, entre ellos el “*Paço Municipal de São Paulo*”, con el cual logró conseguir la segunda colocación. Con esto consigue también el reconocimiento en la Escuela Politécnica. El joven de tan solo 23 años de edad había participado junto con el ya consagrado arquitecto ruso Warchavchik en un concurso donde había enseñado su talento. Según Artigas⁴, su contacto con este arquitecto duró muy poco tiempo, quizás un año, y después de eso no volvieron a trabajar juntos. Los tres años siguientes Artigas se dedica a la lectura de Wright. Sobre la arquitectura practicada por Warchavchik, y la posible influencia en su obra, Artigas comentó:

*“Lo que me irritaba en la arquitectura Warchavchikiana es que las cubiertas de las casas modernas de él tenían un tejado y un muro que escondía la estructura (...), y que les daba margen para hacer casas con este aspecto, pero que no tenían nada que ver con la moral constructiva. (...) Era mi recusa de las convicciones de la temática corbusiana, que estaba fuera de nuestro avance tecnológico. Lo que hice, no fue esconder mis tejados para parecer moderno, como Warchavchik y otros hicieron, pero hice tejados largos y con voladizos. Busqué la forma que fuera mi forma original y moderna de volumen que era más fácil ir a buscar en Le Corbusier.”*⁵

Los otros concursos en que participó junto a este arquitecto son: la Remodelación de la “*Praça da República*” y un parque de recreo en el barrio del “*Brás*”, de los cuales no ha sido posible encontrar ninguna información gráfica.

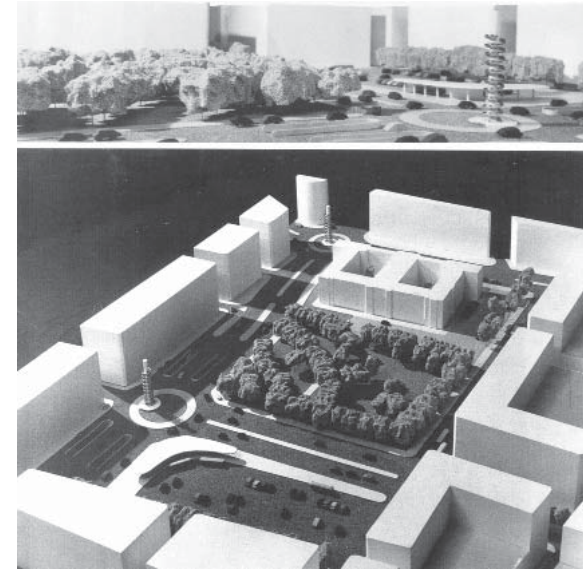
Después de esto, en 1940, empieza su carrera en la enseñanza. Es contratado como profesor asistente de Arquitectura en la Escuela Politécnica.

Sus primeras casas, hasta aproximadamente 1940, no tienen nada que ver con el ideario moderno, a pesar de enseñar tentativas de reformulación de las plantas tradicionales.

En 1940 abre, junto con Duílio Marone, colega de la Escuela, el despacho Marone & Artigas, con el cual ha realizado diversas obras. Para los ingenieros arquitectos egresados de la Escuela Politécnica, arquitectura y construcción se fundían en un mismo proceso de producción. Marone & Artigas construyó, principalmente, casas para la clase media paulistana en parcelaciones recién abiertas con la expansión de la ciudad y, por lo general, financiadas por los Institutos de Jubilaciones y Pensiones: casas aisladas en Santo Amaro y en Pacaembú, conjuntos de viviendas en Barra Funda, conjunto de viviendas en la Brigadeiro Luís Antônio, dúplex adosados en Pinheiros. Con algunos clientes amigos, más ilustres, Artigas pudo realizar algunas experiencias tomadas de los ejemplos de la arquitectura moderna internacional. Realizó cambios en las plantas, en la disposición interna de los espacios y en los procesos constructivos, incorporando al proyecto arquitectónico saberes que estaban en las manos de los artesanos y de los encargados de obras. De este periodo, entre 1940 a 1944, fueron las casas que muchos clasifican como su periodo “*wrightiano*”, con diferentes niveles de cubiertas y pisos, ventanas horizontales y espacios fluidos, las que quedaron incorporadas como una fase

⁴ Declaración a Rodrigo Lefèvre. Fundación Vilanova Artigas. 18/10/1962.

⁵ “*Vilanova Artigas*”. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997. Pág. 20.



Arriba: Fig3 y 4: Concurso Paço Municipal - São Paulo, 1938

importante en su obra. Mucho se comenta sobre las razones de la aproximación de Artigas a Wright en un momento en que los arquitectos de Rio de Janeiro ya adoptaban una postura más direccionada a la arquitectura practicada en Europa. Según Dalva Thomaz, *“Artigas encontró en el lenguaje del arquitecto norteamericano una forma de mediación entre el deseo de modernidad y el conservadurismo de sus clientes y de la sociedad de São Paulo, o sea, era una opción motivada por las circunstancias, sumado a un posicionamiento ideológico aún no completamente definido”*⁶. Pero en entrevista concedida a Fundación Vilanova Artigas, Artigas comenta que *“en 36, 37, 38, era el momento en que Le Corbusier había venido o Brasil, y nunca he oído hablar de eso en la escuela. São Paulo era un pueblo, nosotros estábamos aislados, y eso todo ocurría en Rio, con el edificio del Ministério de Educação”*⁷. Pero en su plan de trabajo realizado en 1945 para la obtención de una beca de la Fundación Guggenheim, Artigas dejaba claro que buscaba un camino para la identificación de una producción arquitectónica en São Paulo que la diferenciara de la producción de Rio de Janeiro, que le otorgara una identidad propia, independiente de la arquitectura carioca y de sus influencias corbusianas.

Hay que aclarar que las obras inspiradas en la producción de Frank Lloyd Wright no pasan de 10 casas de un total de 70 producidas durante la sociedad con Marone, siendo las más relevantes la casa Berta Ghift, de 1940, la casa Rio Branco Paranhos - la más conocida y preciada de este periodo -, de 1943, y la primera casa del arquitecto, la “casinha”, de 1942. La mayor parte de la producción aún se trataba de una arquitectura muy ecléctica, con intentos de cambios en el proyecto y de una adaptación a la arquitectura moderna, cosa que era muy común en la São Paulo de aquellos años, aun más resistente a los cambios que Rio de Janeiro.

A partir de 1944, el momento en el país era otro. Estaban a las vísperas del fin del *“Estado Novo”*, y el partido Comunista intensificaba la lucha por su legalización. La sociedad se reordenaba con el fin de la dictadura. Artigas inició la militancia política profesional en el IAB con la fundación del Departamento de São Paulo del Instituto de Arquitectos de Brasil, en 1944. En el año siguiente, junto con Eduardo Kneese de Mello, Rino Levi, Oswaldo Correa Gonçalves entre otros, organizó el Primer Congreso Brasileño de Arquitectos, cuyas tesis presentadas fueron fundamentadas en el pensamiento moderno: urbanismo, función social del arquitecto, habitación económica. El Congreso aproximó más a los arquitectos paulistas y cariocas modernos que traían la experiencia del contacto con el ideario de Le Corbusier, desde la construcción del Edificio del Ministerio de Educación y Salud. También en 1944, Artigas cerró la sociedad con Duílio Marone, para establecerse como profesional autónomo. Continuaba como profesor asistente de Anhaia Mello en la Escuela Politécnica. En esa época Artigas proyectó el Edificio Louveira en Higienópolis que, entretanto, solo sería concluido en 1948, porque el técnico del Ayuntamiento Artur Saboya no aceptaba que los dos bloques tuviesen como



Arriba: Fig5: Casa Berta Ghift - São Paulo, 1940

Fig6: “Casinha” - São Paulo, 1942

Fig7: Casa Rio Branco Paranhos - São Paulo, 1943

⁶ Dalva Thomaz. *“Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira”*. Tesina maestría. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo. São Paulo, 1997.

⁷ Vilanova Artigas, declaración a la Fundación Vilanova Artigas, 1980.

fachadas a plaza Vilaboim apenas das paredes ciegas.

En este periodo Artigas se aleja del repertorio Wrightiano. Mantiene contacto con los arquitectos de Rio de Janeiro y con los artistas e intelectuales que tenían interés en discutir cuestiones sociales. Sufre influencia del movimiento racionalista europeo, principalmente de Le Corbusier.

“He asumido posiciones próximas a la arquitectura llamada racionalista, o posteriormente llamada “corbusiana”, pero lo hice con espíritu crítico, mío (...)”⁸

Quizás una de las razones que motivaron este cambio fue el contacto que ha tenido con la publicación de Philip Goodwin, *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*, con fotos de G.E. Kidder Smith. Este catalogo le ha hecho reconocer que en Brasil ya había una arquitectura reconocida como nacional, hecha en Rio, y que despertaba interés internacional.

También por estas fechas Niemeyer realizaba el proyecto de la sede de la ONU en Estados Unidos, y este país promovía acciones para incentivar la aproximación entre los dos países, con el intuito de conseguir el apoyo de Brasil en la guerra. Eso ha posibilitado que, en 1946, Artigas pleitease y obtuviese una beca de la Fundación Guggenheim para hacer un curso de arquitectura en el MIT. La indicación para la beca tuvo las recomendaciones de Carleton Sprague Smith, secretario cultural del consulado americano en São Paulo y una especie de procurador del empresario Nelson Rockefeller, de Oscar Niemeyer y del director de la Politécnica, el ingeniero Paulo Mendes da Rocha⁹, además del intermedio de Henrique Mindlin. Al partir, a finales de 1946, Artigas llevaba algunas tareas a cumplir, además del propio curso: los arquitectos paulistas le habían encargado conocer la enseñanza de la arquitectura moderna en EE.UU. y traer informaciones para la implantación de la nueva Facultad de Arquitectura que iría ocupar el caserón donado por la familia Penteado en el barrio de Higienópolis.

Llegando a Estados Unidos, Artigas decide no frecuentar las clases de arquitectura del MIT. En un acuerdo con la Fundación Guggenheim, consigue transformar la carga didáctica en un informe crítico sobre la producción arquitectónica norteamericana. Para realizar dicho informe, viajó por todo el país por las carreteras del New Deal. Pasó un año fotografiando con una Rolleyflex y una Leica alemana la producción de la arquitectura moderna norteamericana. Entregado el informe, Artigas vuelve a Brasil a principios de 1948, en navío.

En 1948 la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - FAU fue fundada y Artigas pasó a actuar como profesor de la nueva

8 Aracy Amaral. “*As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral*”. Publicado en *Projeto*, nº 109, São Paulo, abril/1988. Pág. 97.

9 Ingeniero de puertos y vías navegables, director de la Escuela Politécnica de la Universidad de São Paulo entre los años de 1943 y 1947, padre del arquitecto Paulo Archias Mendes da Rocha.



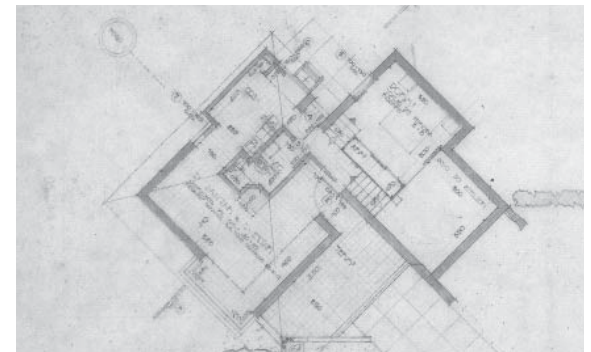
Arriba: Fig8: Edifício Louveira - São Paulo, 1946

escuela sin, entretanto, abandonar las clases en la Escuela Politécnica. El Partido Comunista había sido declarado ilegal en 1947. Con Lobato en el consejo editorial y otros intelectuales de izquierda como editores, Artur Neves, José Eduardo Fernandes y Artigas fundaron la *“Revista Fundamentos”*, publicación cultural con fondo político. Aun en 1948, Artigas desarrolló el proyecto para las instalaciones del Museo de Arte Moderno de São Paulo, creado por Francisco Matarazzo Sobrinho, en una sala de la sede de los Diários Associados, y concluyó el proyecto del edificio Louveira. También en 1948 empieza los trabajos en la ciudad de Londrina (Estación de Autobuses, Cine Ouro Verde y Edificio Autolon). Por medio de estos proyectos Artigas conoce al arquitecto Carlos Cascaldi, que trabajó como colaborador en su despacho, tornándose su socio a partir de 1952.

A principios de 1949, Artigas proyecta una nueva casa, al lado de la *“casinha”*, en la misma parcela. En este proyecto ya se nota toda la influencia del ideario moderno, con sus rampas, los medios niveles, las grandes superficies en cristal y el tejado en forma de *“ala de mariposa”*, en contraste con la primera casa, que tiene grandes tejados, al estilo de Wright. Las dos casas son grandes representantes de los dos momentos más marcados en la carrera del arquitecto. La primera, de influencia wrightiana, remite a la arquitectura organica, con su núcleo central estructurador, grandes tejados y ladrillo visto en la fachada. La segunda, del periodo en que ya asume la influencia del movimiento racionalista, con sus forjados planos, pilotes, grandes superficies acristaladas y plantas a medio niveles, conectadas a jardines interiores que unen el espacio interior y el exterior. De 1949 y 1950 son también la primera residencia del médico José Mario Taques Bittencourt, la casa de la fotógrafa Alice Brill, ambas en Sumaré, São Paulo, y la casa de Heitor de Almeida, en Santos. Estas nuevas obras incorporaron el repertorio de Arquitectura Moderna Brasileña representada, principalmente, por la impactante obra de Oscar Niemeyer en el barrio de la Pampulha, en Belo Horizonte.

El manifiesto del Partido Comunista de Brasil, de agosto de 1950, modifica radicalmente el rumbo de la actuación de Artigas y de los intelectuales involucrados en el partido. Elimina toda y cualquier posibilidad de dialogo con otros sectores democráticos. Este cambio tenía relación, en el plano internacional, con el inicio de la guerra fría y con la amenaza de invasión de Corea por los EE.UU. En este cuadro, militante fiel, Artigas se dedica a la lucha política intensa. La *“Revista Fundamentos”* pierde el carácter de frente democrática y pasa a divulgar el radicalismo de los comunistas de la época: antiamericana, nacionalista, pro soviética. La casa del Campo Belo fue tomada por reuniones de grupos y dirigentes del Partido Comunista, ya que su aislamiento garantizaba la seguridad de los militantes clandestinos.

Entre 1950 y 1953 Artigas realiza ocho proyectos en Londrina, entre ellos la *“Casa da Criança”*, de los cuales cuatro fueron construidas, finalizando así los trabajos en esta ciudad. En un periodo de seis años (1948-1953), ha realizado allí doce proyectos, habiendo si construidos siete. Esta concentración de tantos proyectos en tan poco tiempo y espacio, además de la importancia arquitectónica del conjunto, define la importancia del desarrollo de esta tesis. El estudio individual y en conjunto de las obras, el análisis de su impacto en el entorno y en la carrera del arquitecto serán



Arriba: Fig9: Estación de Autobuses - Londrina, 1948-1952

Fig10: 2ª Casa Arquitecto - São Paulo, 1949

Fig11: 1ª Casa Arquitecto - São Paulo, 1943

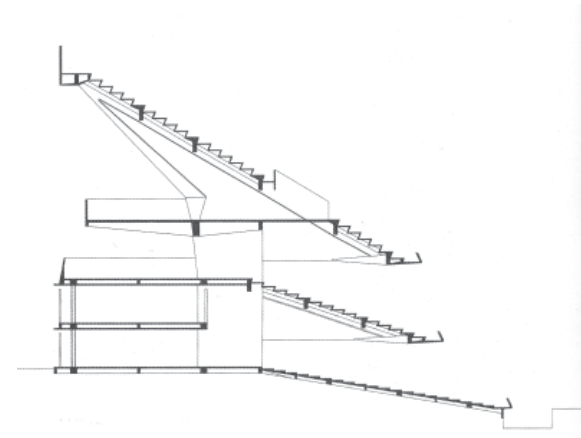
tratados en capítulo posterior.

En 1952, Artigas gana el concurso para el Estadio Cícero Pompeu de Toledo, el Morumbi. Él contrata cuatro arquitectos y monta un despacho de gestión y coordinación en la obra, que debería ser construida en etapas, y en el momento era el más gran emprendimiento privado de Brasil. La obra era acompañada paso a paso por el arquitecto, y tenía una gran peculiaridad: es un Estadio que trabaja en voladizo, hay un único pilar central. Por entonces, era el único Estadio con estas características. Y Artigas participó en la definición de cada detalle del proyecto, incluso en el cálculo de la estructura, que estaba a cargo del ingeniero Enrico Meili. También en este año Artigas realiza su primer viaje a Europa, visitando Francia y Polonia, para participar del *Encuentro de la Reconstrucción*.

La amenaza de una guerra con Corea y la presión de EE.UU. para convencer sus antiguos aliados de la segunda guerra a enviar tropas, desencadena un movimiento mundial a favor de la paz. En 1953, Artigas hace un viaje a URSS con una comitiva para la preparación del Congreso Mundial por la Paz. Este viaje ha debilitado sus convicciones ideológicas: se mantiene un hombre de izquierda hasta el fin de su vida, pero la conciliación entre el sentido estético y el sentido político de la arquitectura toma un rumbo distinto. Juzga la arquitectura vista en Rusia como *"anticuada y de mal gusto"*. Este viaje también le causó su primer problema en la FAU. Visando un permiso de la Universidad para ausentarse durante el periodo en que estuviera de viaje, Artigas comunicó a la dirección de la FAU y de la Politécnica el motivo y destino del viaje. En su retorno, además de tener que enfrentar la indisposición que conquistó, principalmente entre los arquitectos gaúchos (de Rio Grande do Sul), militantes del PCB, que no aceptaron sus críticas a la cultura oficial soviética y a la arquitectura estalinista, Artigas fue echado por primera vez de la universidad, por motivos de evidente carácter político, impuesto por la dirección de la Facultad de Arquitectura. La dirección de la FAU había desconsiderado el pedido de permiso para el viaje a URSS y dimitió a Artigas por abandono del puesto. Entretanto, la Escuela Politécnica había encaminado la solicitud de alejamiento, lo que posibilitó un recurso jurídico para la retomada del curso en la Facultad de Arquitectura. En la misma época la FAU reprobó, en un concurso, al arquitecto Oscar Niemeyer para el cargo de profesor de proyectos.

A mediados de los 50, después de la elección de Juscelino Kubitschek para la Presidencia de la República, se hace la propuesta de cambio de la capital de Rio de Janeiro a Brasília. Artigas participa en el concurso de proyectos para la nueva capital, obteniendo el quinto lugar en la clasificación. Según declaración a Revista Arquitetura & Urbanismo, en enero de 1985, analizando el proyecto ganador de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, Artigas pasó a considerar su propuesta ingenua y tímida. No le gustaba su proyecto.

En 1956, proyecta la casa Olga Baeté con inspiración en la casa de madera de Paraná, como quién va a buscar en sus orígenes un nuevo tipo de apropiación de la arquitectura moderna brasileña. Esta casa, que tiene toda la pared de la fachada principal hecha en hormigón armado, con las marcas de los tabloncillos de madera utilizados en el encofrado,



Arriba: Fig12 y 13: Estadio Morumbi - São Paulo, 1952

remite a la arquitectura popular paranaense, con su forma y proporciones, a la vez que se mantiene al corriente con las ideas modernas del arquitecto, a través del uso del hormigón, así como de la reestructuración de la planta tradicional. Y esta era justamente la intención de Artigas, lo que se ve claramente en su croquis para el proyecto.

La oportunidad abierta con el programa de construcción de Escuelas Públicas por el gobernador del Estado, Carvalho Pinto, en 1958, también llevó a Artigas a la recuperación de todo el repertorio aprendido con los profesores positivistas de Paraná sobre la enseñanza democrática. Según Rosa Camargo, para elaborar los proyectos de las escuelas públicas, se dedicó a la lectura de los pensadores de la pedagogía brasileña, Fernando Azevedo y Anísio Teixeira, así como textos de los constructivistas rusos, que defendían que las formas resultantes en la arquitectura podían ser instrumentos de construcción de cultura. La arquitectura tenía el deber de educar aquellos que disfrutaban de sus espacios¹⁰. Estas conclusiones de Artigas resultaron en los ejemplares proyectos de las Escuelas de Itanhaém, Guarulhos y de Utinga, y del edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (USP).

En 1961 realiza el edificio de la Escuela de Arquitectura (FAU), considerada por la mayoría de los autores como su obra maestra, y en 1962 participa en la reforma de la enseñanza de Arquitectura. Esta reforma partía de una visión más amplia de la arquitectura. Incluía en el programa, además de Urbanismo, asignaturas de Comunicación Visual y Diseño Industrial. Así el arquitecto pasaba a enfrentar el medio ambiente desde el planeamiento urbano hasta el dibujo de los utensilios de los edificios también proyectados por él.

En 1962 y 1963 realiza diversos viajes al exterior como representante del Instituto de los Arquitectos de Brasil, entre ellos a Praga, a una reunión de la Unión Internacional de los Arquitectos, a China y a Cuba, donde participa como relator de América Latina en el 7º Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos.

Por estas fechas, Brasil elegía a Jânio Quadros como presidente. Iniciase una sucesión de crisis que acabó con la renuncia de este, seguida de la posesión conturbada de su suplente, João Goulart, Jango. Con Jango vinieron las propuestas de reformas, el crecimiento de los movimientos populares y la reacción de las elites brasileñas.

El Golpe Militar ocurrió en marzo de 1964.

Algunas semanas después del golpe, una pareja de investigadores pasó a vigilar la casa. El “*material subversivo*” - periódicos, ilustraciones y grabados de Virginia, esposa de Artigas, carteles, papeles, correspondencia - fue tirado en un pozo desactivado, en el jardín de atrás de la “*casinha*”. Los libros sospechosos se iban retirando poco a poco de la casa.

El encarcelamiento se dio en 03 de septiembre de 1964, por orden del General de División de Reserva, encargado de 10 Rosa Camargo Artigas. “*Biografía de Artigas*”. São Paulo, 2003.



Arriba: Fig14: Casa Olga Boetá - São Paulo, 1956

Fig15: Escuela en Guarulhos - São Paulo, 1960

Fig16: Facultad de Arquitectura USP - São Paulo, 1961

la Averiguación Policial Militar instaurado en la Universidad de São Paulo. Fueron encarcelados, además de Artigas, el sociólogo Florestan Fernandes y el físico Mário Schemberg. En total, Artigas ha quedado doce días detenido e incommunicable en las dependencias de la IV Compañía de Guardias, en el “*Parque Dom Pedro*”. Los investigadores finalmente entraron en la casa en la búsqueda de material subversivo. Confiscaron un libro polonés sobre arquitectura gótica y un soviético sobre iconos cristianos ortodoxos. Fue la primera de las muchas invasiones de la policía política a la casa de los Artigas, que se repetirían en los años siguientes.

Gracias a un *habeas corpus*, Artigas consiguió la libertad. Apenas había salido de la cárcel, entretanto, surgió una nueva denuncia seguida del mandado de su prisión preventiva en 13 de octubre, que involucraba una centena de personas citadas en las “*Cadernetas de Prestes*”, como fueron llamados los apuntes que el líder comunista había hecho durante los años 50 y 60. Ahora la salida era el exilio.

Artigas dejó el país en dirección a Uruguay a finales de octubre, con la ayuda de amigos. En Uruguay, aun un país democrático, fue amparado por los arquitectos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, mientras intentaba organizar su destino.

Algunos compañeros exilados fueron a URSS, otros a Alemania, muchos a París, otros al Chile. Artigas, se desesperó. No tenía más la audacia para empezar de cero en otro país, otra lengua, otro pueblo. Volvió a Brasil, clandestino, en abril de 1965. Vivió escondido, en casa de amigos. La pintora Tereza D’Amico lo acogió unos meses, después el maestro Rogério Duprat y finalmente su sobrino, el arquitecto Romeu Solferini, en São José do Rio Preto. El despacho quedó paralizado, y su socio, Carlos Cascaldi, fue aconsejado a seguir solo.

Otro habeas corpus posibilitó que Artigas respondiera el proceso en libertad. Volvió, entonces, para la Universidad. La casa seguía vigilada por agentes de policía disfrazados y, a veces, por teléfono, se recibían amenazas de muerte en llamadas del Comando de Caza a los Comunistas. El despacho solo empezó a renacer en 1966, gracias a proyectos contratados por amigos: una casa para el militante portugués Mendes André y otra para la demógrafa Elza Berquó.

En un país en donde convivían la modernidad y el más profundo retraso, el proyecto de la dictadura militar, irónicamente, no se resumió solamente al conservadurismo político. En el plano económico, hubo, en este periodo, una gran inversión en las comunicaciones, en las obras públicas y en los incentivos a la industria de la construcción civil, principalmente a partir de la creación del Banco Nacional de la Habitación, BNH. De las obras del sistema político que acosaba los opositores del régimen, aparecieron algunos técnicos del Gobierno del Estado de São Paulo que invitaron a Artigas a idealizar un conjunto habitacional en los alrededores de Guarulhos, una de las áreas de la región metropolitana en grande expansión. Fue creado un despacho técnico, con la dirección de Artigas, en la Caja Estatal de Casas Populares, CECAP, con arquitectos del Departamento de Obras Públicas - DOP, para el desarrollo del plano. En

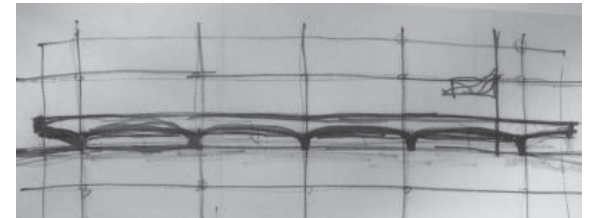
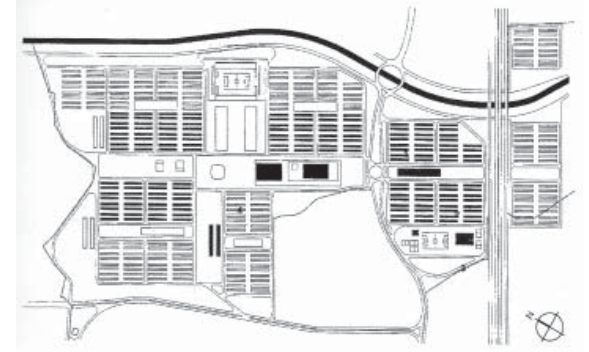
este proyecto, además de Artigas, también participaron Fábio Penteadó y Paulo Mendes da Rocha.

Mientras se desarrolla el proyecto del conjunto habitacional “Zezinho Magalhães Prado”, Artigas vivía dentro de la FAU un momento difícil, entre la realización de un foro sobre la reforma de la enseñanza iniciada en 1962 y un movimiento de izquierda, liderado, dentro de la FAU, por sus ex-alumnos Sérgio Ferro, Rodrigo Léfèvre y Flávio Império. La juventud de la USP absorbía, cada vez más, el ideario de disidentes del Partido Comunista y de otras organizaciones de oposición al régimen que, delante de la poca perspectiva de ver el final del régimen militar que se consolidaba, proponía una revuelta armada para derribar la dictadura. Artigas resistía a la seducción política de grandes amigos y compañeros, como Carlos Marighela que, en estos momentos, lideraba grupos de guerrilla urbana. Artigas quedó aislado dentro de la FAU: la derecha lo acusa de izquierdismo y la izquierda de cobardía.

Entre el trabajo en el despacho y los debates en la FAU, Artigas se dedicaba a pensar sobre la elaboración de un lenguaje brasileño para el discurso de la Arquitectura, fundada en los conceptos ya existentes en la lengua portuguesa. El interés quizás haya surgido antes, en su origen, en las clases de griego, latín y portugués en el “*Gymnasio Paranaense*” del profesor José de Sá Nunes. Artigas, en la década de 40, ya había hecho, informalmente, la reforma ortográfica de su propio nombre, excluyendo el p de Baptista y firmando Vilanova con una sola L. Esto le llevó a una defensa radical del uso de palabras de la lengua portuguesa, en lugar de términos importados del francés y del inglés. Nunca detallaba un proyecto. Dibujaba los “*pormenores*”. Nunca detalles (“*un francesismo condenable*”)¹¹. En 1967, cuando Artigas fue invitado a abrir el año lectivo de la FAU, y presentó su trabajo “*O Desenho*” (El Dibujo), se pudo comprender que con eso él defendía toda la arquitectura y el diseño industrial brasileño de las interpretaciones críticas que buscaban encontrar en esta producción, duramente construida con la imaginación y la cultura brasileñas, modelos extranjeros, “fuera de lugar” para un país atrasado como Brasil.

En mayo de 1969, con el respaldo del Acto Institucional nº5, se hace una segunda “limpieza” en la Universidad de São Paulo. Artigas es jubilado prematuramente de la universidad junto con sus colegas y colaboradores Paulo Archias Mendes da Rocha y Jon Maitrejean. El nuevo edificio de la Facultad en la Ciudad Universitaria, proyecto que Artigas inició en 1961, junto con la reforma de la enseñanza, había sido inaugurado en enero de aquel año. Fuera de la escuela, lejos de la actividad didáctica, a Artigas se le empieza a reconocer el mérito de la conducción de la Reforma de 1962 y de la calidad indiscutible del nuevo edificio de la Facultad reconocidos. Aun en septiembre de 1969, recibe la Medalla de Oro de Arquitectura en la X Bienal de São Paulo, con los proyectos para las escuelas públicas que incluían el edificio de la FAU. En 1971, la UNESCO le eligió relator americano de un Congreso de Enseñanza de Arquitectura, realizado en Suiza. En 1972, el Congreso de la UIA, en Varna, le otorgaba el Premio Jean Tschumi, destinado a los que se destacaban como educadores en el campo de la arquitectura.

¹¹ Rosa Camargo Artigas. “*Biografia de Artigas*”. São Paulo, 2003.



Arriba: Fig17 y 18: Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado - São Paulo, 1967

Fig19: Escola Técnica de Santos, 1968

Las clases de Artigas seguían en su casa, en el despacho, para alumnos, colegas y amigos, un círculo de personas que era cada vez más amplio.

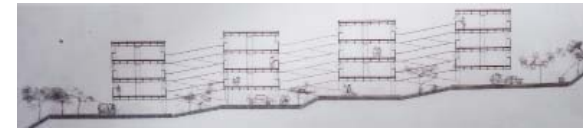
El despacho se ampliaba. El “milagro económico” posibilitó a Artigas desarrollar una serie de proyectos públicos importantes. Son de esta época la Estación de Autobuses de Jaú, las pasarelas para peatones contratadas por la empresa de Urbanización del Municipio de São Paulo, algunas casas, escuelas, los proyectos de Macapá y el Laboratorio Nacional de Referencia Animal. A finales de la década de 70, la crisis económica provocó la reducción gradual del ritmo de trabajo en el despacho.

En agosto de 1975 una bomba explotó en los jardines de la casa de Campo Belo. En el mismo mes detuvieron a militantes del PCB, que culminó con el asesinato del periodista Vladimir Herzog. Muchos de los prisioneros eran jóvenes frequentadores de la casa. Algunos nunca más fueron vistos, integran la lista de desaparecidos políticos. Un año antes, Artigas, aunque ya no era militante del PCB, había sido encarcelado nuevamente. La acción de abogados y amigos abrevió su permanencia en el terrible órgano de represión. Durante los primeros 12 años de dictadura, Artigas no tenía pasaporte. Solo podía salir del país con salvo conducto de la Policía Federal. Todos los viajes para los Congresos de la UIA y otros eventos internacionales eran precedidos de un verdadero tráfico de influencias para conseguir el visado.

En 1979, con la amnistía, Artigas tiene la oportunidad de retomar su carrera en la Universidad. Alumnos y profesores se movilizaron para presionar la dirección de la FAU a recontratar a los profesores retirados. Organizaron una exposición con los croquis del proyecto de la Facultad de Arquitectura, hechos en 1961, e invitaron a los tres profesores, Artigas, Mendes da Rocha y Maitrejean, para una conferencia que abrió la muestra. Artigas fue reincorporado a la FAU en 1980, irónicamente como Auxiliar de Enseñanza y Profesor de Estudios de Problemas Brasileños, una asignatura creada por la dictadura militar, que correspondía a Educación Moral y Cívica. Artigas organiza, junto con algunos alumnos - Roberto Portugal Albuquerque, Vera Lúcia Domschke, José Armênio de Brito Cruz - una serie de conferencias sobre la realidad brasileña, invitando, entre otros, al Arzobispo de São Paulo, activista de los Derechos Humanos, D. Paulo Evaristo Arns, y el futuro senador Severo Gomes.

El despacho tiene pocos proyectos y Artigas se dedicaba a investigar estructuras de tejados para escuelas y viviendas, y la posibilidad de reproducción de pequeños conjuntos de casas populares que el gobierno de la Provincia diseminaba por las ciudades del interior.

En la FAU pasa a ser el coordinador de los Trabajos Finales de Graduación, a la vez que trababa una dura batalla para recuperar la asignatura que le habían retirado en 1969. Además de los adversarios adquiridos históricamente en la derecha y en la izquierda, que obstaculizaban sus pretensiones, Artigas enfrentaba ahora la crítica postmoderna que responsabilizaba a los arquitectos modernos de haber restringido la libertad creadora al vincular la arquitectura



Arriba: Fig20: Estación de Autobuses - Jaú, 1973

Fig21: CECAP Jundiaí, 1973

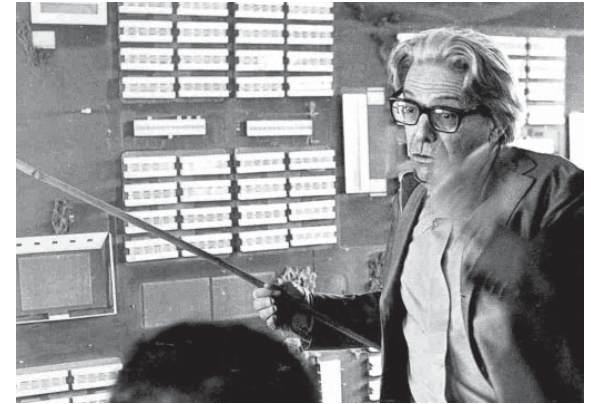
Fig22: Pasarela Imigrantes - São Paulo, 1974

a proyectos sociales. No podía aceptar fácilmente que el sucedáneo de la arquitectura moderna fueran los modelos a la *"Disneylandia"* que empezaban a puntuar en nuestras ciudades. En defensa de sus tesis, organizó una pequeña exposición itinerante con sus obras y salió por todo Brasil. Dio charlas en Fortaleza, Salvador, Porto Alegre, Florianópolis, Londrina, Curitiba, Belo Horizonte... buscando mostrar la contribución que la arquitectura moderna brasileña aun tenía a ofrecer.

El concurso para Profesor Titular es finalmente aprobado en junio de 1984. El concurso se transformó en una gran clase sobre los debates de los problemas de la Universidad recién salida de la dictadura por las voces de los miembros del tribunal: el historiador Carlos Guilherme Motta, el filósofo Artur Gianotti, Eduardo Kneese de Mello, Milton Vargas y Flávio Motta, quién en su examen escribe en el cuadro negro la frase de Perret, *"Es necesario hacer cantar el punto de apoyo"*,¹² como que presagiando que Artigas recibiría, aun en 1984, el Premio Auguste Perret, otorgado por la UIA, a los arquitectos que se destacaban en la búsqueda y contribución para soluciones técnicas innovadoras en la Arquitectura, premio recibido póstumamente. El examen se transformó en un profundo debate, en el que se mantuvo el respecto a una vida de creación y acción, que después fue publicado en el libro *"A Função Social do Arquiteto"*.

Vuelve a dar clases de proyectos, pero ya estaba enfermo, y muere meses más tarde, en enero de 1985, víctima de un cáncer.

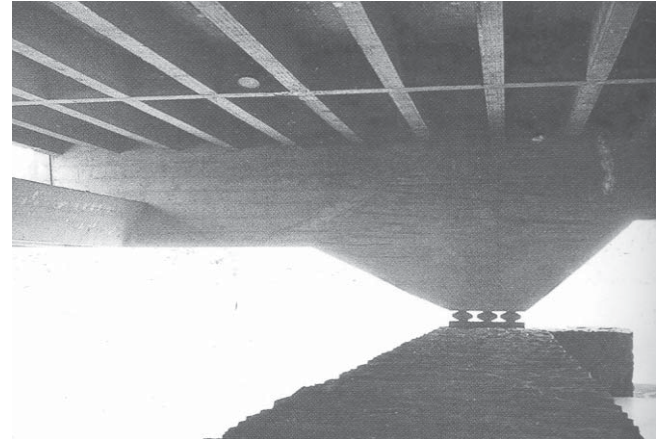
*"Si me llaman idealista, concuerdo enteramente.
(...) Sé que hice una poesía de este proceso todo, hice una gran poética.
Que lo hice, hice, de los primeros a los últimos versos."*¹³
João Batista Vilanova Artigas



¹² Frase de Auguste Perret, publicada en *"Encyclopédie Française"* vol. 16, pág. 12, que Artigas siempre repetía.

¹³ Vilanova Artigas en *"Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração"*. Alberto Xavier y Abelardo de Sousa. Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura, 1987. Pág. 190.

Arriba: Fig23: Vilanova Artigas



"La arquitectura representa el derecho humano a la belleza".
Vilanova Artigas.

La arquitectura moderna se ha definido con gran claridad en Brasil con el dominio de la técnica del hormigón armado.

Según Rui Ohtake, *“en aquella época, década de 40 y 50, [São Paulo] aun venía de las influencias del neoclásico, del art deco, etc. (...) y Artigas hizo, (...) después de búsquedas en sus primeros proyectos, cuando ha hecho proyectos con influencias de Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright, etc., (...) él encontró un camino, a partir de finales de los 40, que fue la línea de la arquitectura no solo de São Paulo pero también la arquitectura brasileña.”*¹

Con Artigas el movimiento en São Paulo cobra fuerza, y es la primera tentativa de articulación de un lenguaje arquitectónico que no siguiera los preceptos y características de la arquitectura realizada por los arquitectos cariocas, con sus líneas curvas, de aspecto más ligero y sin la presencia tan dominante del caparazón de hormigón sin revestir. Su producción pionera ha influenciado, e influencia hasta los días de hoy, la producción de generaciones posteriores, promoviendo una identidad cultural propia a la producción. Según Fabio Pentead, *“Artigas ha sido una expresión radicalmente diversa de la arquitectura de Rio de Janeiro. (...) Él ha dejado su presencia en el conjunto de arquitectos que vienen haciendo la buena arquitectura en São Paulo. De cierta manera, todos empezaron a hacer proyectos iguales a los de Artigas. Algunos incluso mejor que él. Más que una escuela, es su presencia.”*²

Artigas creía que la arquitectura era una actividad a servicio del hombre, que todo hombre tiene derecho al bello, y ha traducido esta filosofía, a través del concreto armado, en la capital paulista. Con Artigas, y luego con sus discípulos, se ampliaba los rumbos de la arquitectura brasileña, buscando una belleza que fuera comunicada por la calidad de los materiales, siempre intentando diferenciarse de la arquitectura de Niemeyer y otros cariocas, que durante mucho tiempo han quitado la importancia de toda la producción brasileña fuera de este territorio. Por las manos de Artigas la arquitectura moderna retornaba su vocación primordial, la de abrigo, la “caja”, concentrada en la resolución del espacio interior.

*“¿Por qué un edificio tiene que ser bonito? (...) porque el pueblo quiere. Porque la belleza es popular. Yo diría más: la belleza es un derecho humano universal, que todavía no fue focalizada junto con otros derechos humanos.”*³

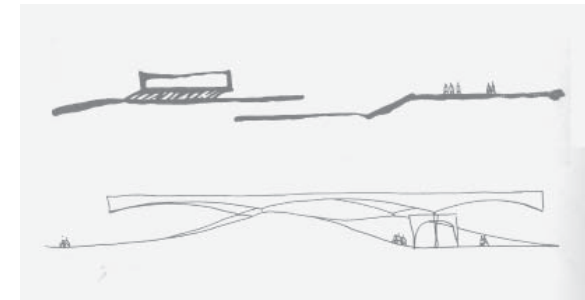
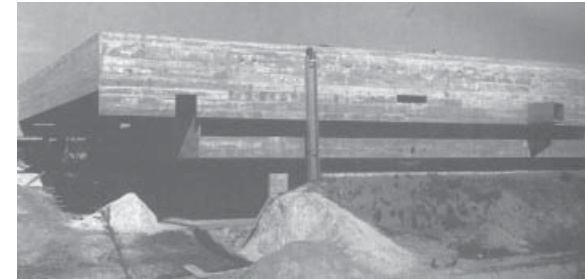
Pero cuando se habla de la producción arquitectónica de São Paulo, rotulada por muchos como *“Brutalismo Paulista”*⁴

1 Rui Ohtake. *“Vilanova Artigas”*. (grabación de video). Instituto Tomie Ohtake. Documenta Brasil Video. São Paulo, 2000.

2 Fabio Pentead. *“Vilanova Artigas”*. (grabación de video). Instituto Tomie Ohtake. Documenta Brasil Video. São Paulo, 2000.

3 Vilanova Artigas, 1984. Publicado en *“Caminhos da Arquitetura”*. Editora Pini; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1986.

4 Según la definición del crítico Reyner Banham, en que la arquitectura brutalista es aquella hecha por materiales en su estado natural, puro, dejando a la vista sus características, propiedades y manera de construcción. En el Brutalismo la estructura coge tanta fuerza que dispensa el uso de cualquier revestimiento.



Pag. Anterior: Fig1: Detalle pilar Garaje de Barcos Santa Paula. SP, 1961.

Arriba: Fig2: Casa en Butantã. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, 1969.

Fig3: Croquis. Paulo Mendes da Rocha.

Fig4: Museo Brasileiro de Escultura. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, 1987.

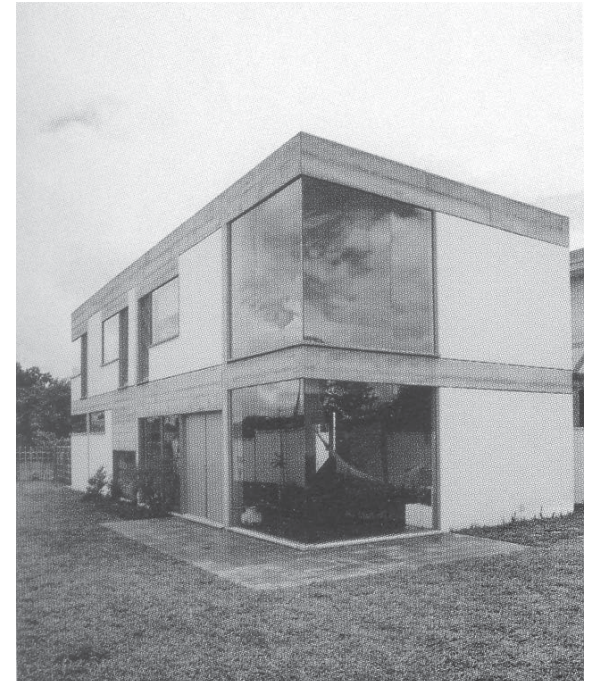
hay que resaltar grandes diferencias ideológicas existentes entre algunos arquitectos que acabaron por ser etiquetados bajo el mismo rotulo. Un ejemplo bastante claro de esta equivocación es la comparación de la arquitectura de Joaquim Guedes o de Carlos Milan, que trabajan cada obra y cada material de manera única, por separado, tratando cada obra como única, negando la posibilidad de la creación de modelos, afirmando la individualidad de cada edificio, con la arquitectura de Artigas, que al revés, busca un camino hacia la generalidad, al hombre universal, trabajando grandes concepciones a partir de volumetrías previamente concebidas, adaptándolas y amoldándolas al programa y al lugar, *"en una arquitectura de grandes trazos, sin concesiones, grandiosa y bruta, como su autor"*⁵.

Con todas estas diferencias, y aunque no abogamos por la teoría de que existe, o haya existido, una *"escuela paulista"*, es innegable la existencia de un movimiento, y que Vilanova Artigas es su más gran exponente. Un movimiento que poseía características espaciales, conceptuales y constructivas propias. También es evidente que estas características han sobrevivido a los años, y siguen presentes en la producción de generaciones posteriores, no solamente en São Paulo, pero han extrapolado las fronteras difundiendo por otras regiones, variando y adaptándose a las nuevas exigencias. De la generación siguiente, de "discípulos" del maestro, cabe destacar figuras tan importantes como Paulo Mendes da Rocha - que a finales de los 50 ha sido asistente de Artigas en la Fau -, Ruy Ohtake y Décio Tozzi, entre otros.

Además del legado dejado por Artigas a través de su arquitectura, este también ha participado en la formación y consolidación de la arquitectura moderna en Brasil por otros medios, tan importantes cuanto con su actuación profesional. Artigas ha participado activamente en la gran mayoría de los movimientos realizados para la regulación de la profesión de arquitecto en Brasil, para la reforma en la enseñanza, que aun seguían modelos coloniales y de la academia francesa, y principalmente en la lucha por la aceptación de la arquitectura moderna como alternativa a los patrones dominantes.

En 1943 funda el departamento de São Paulo del Instituto de Arquitectos de Brasil - IAB -, con Rino Levi y Eduardo Kneese de Melo; y en 1945 participa en la organización del I Congreso Brasileño de Arquitectos, que fue una declaración de adhesión al movimiento moderno y a la definición de la función social del arquitecto, así como la discusión sobre la necesidad de la creación de escuelas de arquitectura. Artigas forma parte de la primera dirección del departamento, con el cargo de primero secretario. A partir de este momento los profesionales de São Paulo pasan a tener un lugar de reuniones en donde podían cambiar experiencias y promover discusiones sobre las nuevas técnicas, nuevos caminos y nuevas tendencias de la arquitectura mundial que podrían ser utilizadas y adaptadas a la realidad local.

⁵ Ruth Verde Zen. *"Tendencias atuais da arquitetura brasileira: Vilanova Artigas 1915-1985."* São Paulo, 19__.



Arriba: Fig5: Residência Roberto Guglielmo. Joaquim Guedes. São Paulo, 1968.

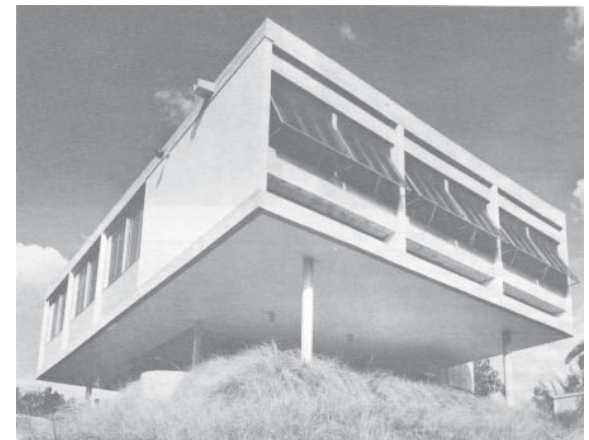


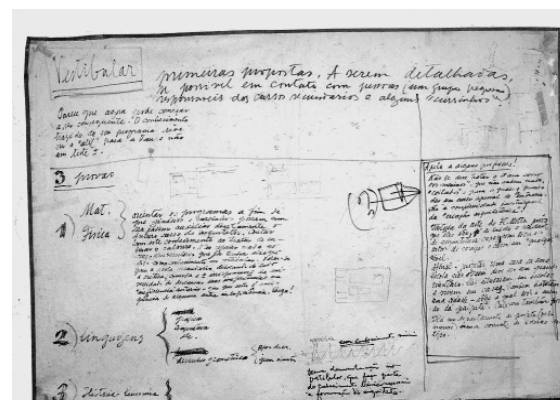
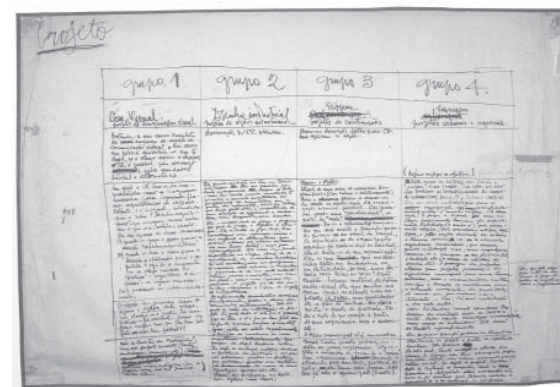
Fig6: Residência Nadir de Oliveira. Carlos Milan. São Paulo, 1960.

En 1948 participa en la fundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo - FAU USP. Hasta entonces, el curso de arquitectura existía apenas en la Escuela Politécnica, y uno se recibía con el título de ingeniero-arquitecto, en el caso de São Paulo. En Rio de Janeiro, el curso era ministrado en la Facultad de Bellas Artes. La creación de una escuela de arquitectura independiente ha cambiado de manera decisiva en la formación profesional, ya que dejaba de tratarse casi como una extensión de otro curso, y abría puertas para la formación de un medio abierto a nuevas experiencias y nuevos debates sobre los rumbos de la arquitectura nacional. Por otro lado, la Fau fue la primera manifestación de arte como manifestación de cultura dentro de la Universidad de São Paulo. Hasta entonces, el único curso más próximo a artes era Literatura. La facultad de arquitectura ha nacido desvinculada de la escuela politécnica, aunque con fuertes influencias por parte del cuadro de profesores y de la estructura de curso heredada.

En 1952, en Polonia, participa en la fundación de la Unión Internacional de Arquitectos, como representante de América Latina.

Una de sus contribuciones más importantes se da en 1962, con la elaboración del nuevo plan de estudios de la FAU-USP. Artigas creía que la concepción y las formas arquitectónicas de los edificios deberían estar obligatoriamente conectadas a las propuestas teóricas educacionales del centro de estudios. Y con base a eso realizó su propuesta del nuevo plan de estudios. Al mismo tiempo, ha impreso estas ideas de integración de todos los ámbitos del proyecto en el edificio de la misma facultad, proyectado en 1961, donde el dialogo entre los diversos objetos del espacio de la vida humana y social - desde el estudio del urbanismo y accesos, hasta el más pequeño detalle del mobiliario - están siempre presentes. Es el proyecto de todo el espacio, del espacio como un todo.

La base del programa pedagógico de Artigas, y que es la esencia de lo que existe hasta hoy, es, en realidad, el perfeccionamiento de lo que se había buscado desde la creación de las escuelas de arquitectura en Brasil. Según Katinsky, *"la intención siempre ha sido dar la mejor cultura a los arquitectos. Todo lo que Artigas ha hecho ha sido reunir en grandes conglomerados de disciplinas aquello que ya existía."*⁶ Así, las disciplinas han sido reunidas en tres departamentos - Proyectos, Historia y Tecnología - además de 4 grandes áreas de interés - comunicación visual, diseño industrial, edificación y urbanismo. El plan reflejaba lo que Artigas ha defendido durante toda su carrera: que la formación del arquitecto debe ser realizada en contacto con la realidad, con el estudio de casos concretos. Los trazos dominantes de su propuesta eran proyectar y desarrollar los trabajos en equipos, valorar la investigación del punto de vista histórico y crítico, producir una arquitectura autentica y de acuerdo a la realidad social del país. Su punto principal es que la arquitectura debe tratar todos los objetos en el espacio: *"La ciudad es una casa. La casa*



Arriba: Fig 7 y 8: Esbozo de Artigas para el plan de estudios de la Fau. 1962.

⁶ Júlio Katinsky. *"Vilanova Artigas"*. (grabación de video). Instituto Tomie Ohtake. Documenta Brasil Video. São Paulo, 2000.

es una ciudad." La reforma curricular diseñada por Artigas fue también importante por definir una serie de nuevas posibilidades de práctica y actuación profesional a los nuevos arquitectos, asociando áreas como el diseño industrial y la programación visual al currículo. Por su participación en la formación de nuevo programa de enseñanza de la FAU, que acabó sirviendo de modelo a muchas otras escuelas en Brasil, recibió el premio Jean Tschumi de la Unión Internacional dos Arquitectos en 1969⁷.

"Universal por su contenido, nacional por la forma. Una arquitectura internacional sería aquella que sirviera al total de la humanidad y tuviera sus formas nacionales cubriendo la universalidad de la intención." Artigas

*"Lo más importante no es ser un buen arquitecto, es ser un arquitecto que conoce la vida, capaz de manifestarse, y él (Artigas) fue así. De manera que él no ha enseñado apenas arquitectura. Los estudiantes que lo conocieron sintieron también lo que él pensaba de la vida, de esa injusticia inmensa que hay por ahí, y que él también supo contestar. Él ha sido un gran arquitecto, muy importante, conocía la técnica, direccionado a los secretos de la arquitectura con mucho cariño, pero principalmente fue un hombre lucido, que supo se comportar y llevar su vida dentro de un clima de solidaridad que debe ser."*⁸

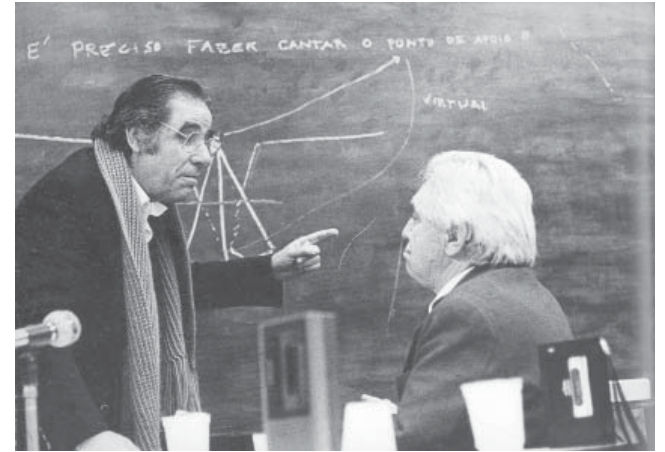


⁷ Artigas es el arquitecto brasileño más premiado por la UIA.

⁸ Oscar Niemeyer. *"Vilanova Artigas"*. (grabación de video). Instituto Tomie Ohtake. Documenta Brasil Video. São Paulo, 2000.

Arriba: Fig9: Residência Paulo Bittencourt Filho. Ruy Ohtake. São Paulo, 19__.

Fig10: Residência José Roberto Filipelli. Ruy Ohtake. São Paulo, 1970.



"hay que hacer cantar el punto de apoyo"
Auguste Perret

Aunque la obra de Artigas posee características propias tan marcadas y determinadas, a lo largo de su carrera, mientras buscaba su identidad y experimentaba nuevas posibilidades que le guiasen a una concepción que fuera suya, el arquitecto ha estado, en menor o mayor grado, bajo influencias de grandes arquitectos modernos del escenario mundial.

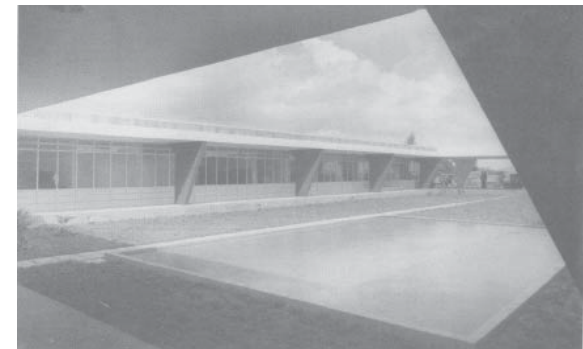
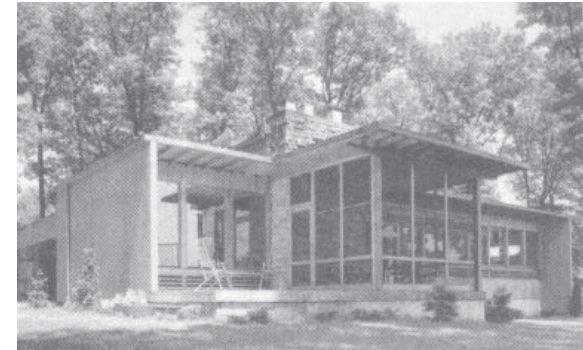
De estos arquitectos, destacan las figuras de Frank Lloyd Wright, en un primer momento, y de Le Corbusier, en su obra posterior. Pero si es verdad que probablemente sean las dos figuras que más influenciaron Artigas¹, no se puede dejar de citar otros nombres que aportaron elementos a la arquitectura del arquitecto, como son Auguste Perret, siempre citado por Artigas, o George Fred Keck, a quien Artigas citó en el plan de estudios desarrollado para la beca de estudios en EE.UU. como siendo el autor de obras que él tenía por objetivo conocer en América.

Por un lado, Keck, arquitecto americano, que según Boyce *“proyectó y construyó residencias que combinaban la estética de la maquina europea con la estética orgánica de Wright para acomodarse a los gustos y posibilidades económicas americanas por depresión y pos Segunda Guerra Mundial.”*² Aun según él, sus casas, espacialmente, remiten a la continuidad espacial de Mies Van der Rohe, pero estéticamente son semejantes a las casas Usonia de Wright. Keck también tenía gran preocupación por la pre fabricación, otro de los puntos de gran interés para Artigas, que menciona claramente su interés en conocer las *“casas solares”* de este arquitecto durante su visita a EE.UU., casas que son estéticamente similares a las casas Usonia de Wright. Por otro lado Perret, arquitecto francés, uno de los pioneros del movimiento moderno en Europa y de los primeros a utilizar el concreto armado, maestro de Le Corbusier.

El hecho de que los nombres de Keck y Perret se vinculan directamente a uno y otro arquitecto siempre citados como las más grandes influencias sobre Artigas en sus primeros momentos, comprueban esta teoría y avalan la importancia de su mención y estudio.

¹ Es fácil constatar eso con la infinidad de publicaciones y análisis de la obra del arquitecto por parte de varios autores que en la gran mayoría de los casos solo citan a estos dos arquitectos, dividiendo su obra entre periodo wrightiano y periodo corbusiano.

² Robert Boyce. *“Keck and Keck.”* Princeton Architectural Press. Nueva York, 1993. Publicado en Adriana Irigoyen. *“Wright e Artigas. Duas Viagens.”* Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

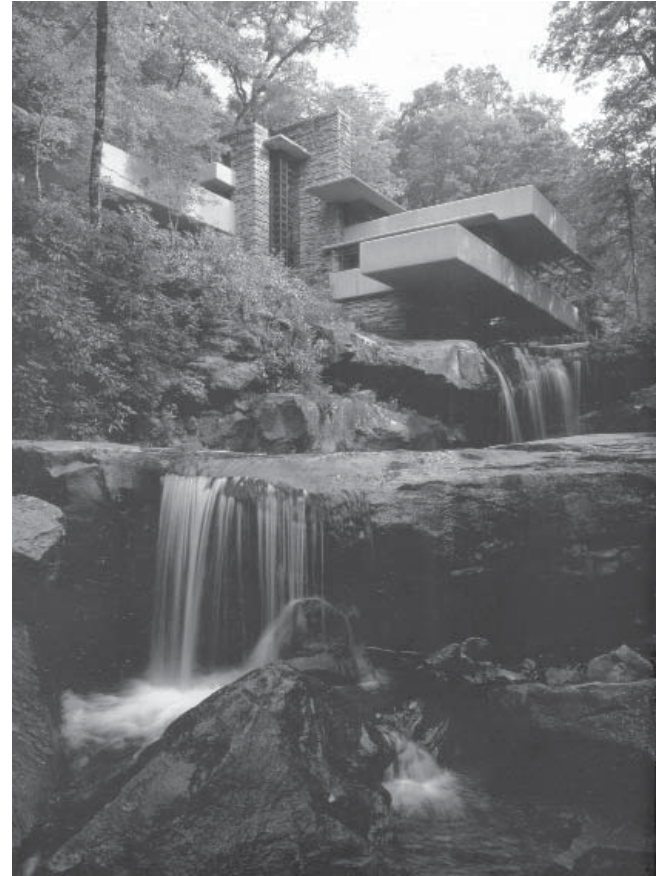


Pag. Anterior: Fig1: Artigas y Flavio Motta en la prueba para profesor de la Fau, al fondo la frase de Perret *“hay que hacer cantar el punto de apoyo”*.

Arriba: Fig2: Casa Wesley Hanshe. George F. Keck, 1942.

Fig3: Florida Southern College. F. L. Wright, 1942.

Fig4: Escuela en Guarulhos. Vilanova Artigas, 1960.



3.1 FRANK LLOYD WRIGHT

Se puede decir que la arquitectura moderna en Brasil se dio a conocer en Rio de Janeiro¹, bajo la influencia de Le Corbusier. El organicismo de Frank Lloyd Wright ha influenciado un grupo restringido de profesionales, en el cual se destaca la figura de Artigas.

Artigas afirma haberse aproximado a Wright por creer que la técnica en Brasil por aquel entonces no permitía realizar proyectos con la moral constructiva de Le Corbusier, pregonando una verdad arquitectónica a la hora de proyectar². Pero otra razón para esta aproximación seguramente fue porque la “ruptura” existente en el modelo de Wright no era total como en la arquitectura de Le Corbusier o de Mies Van der Rohe, siendo más aceptada por la sociedad de São Paulo, aun provinciana y poca dispuesta a grandes cambios, en donde la arquitectura de estilo neocolonial, aislada de las cuatro divisas, era tendencia en aquel momento. La arquitectura de Frank Lloyd Wright, en este contexto, era la opción cuyo impacto cultural era el más pequeño.

También alega haber estudiado la obra de Wright hasta comprender su significado, y así poder estar libre de la influencia que él pudiera ejercer en su obra³. *“Lo he hecho solo, naturalmente a partir de la comprensión de que tenía la necesidad de construir mi patria (...) con espíritu crítico, mío.”*⁴

Aún según el arquitecto, Wright es fruto del pensamiento liberal americano, el primer pensamiento no europeo victorioso, primer artista de América, y nuestro representante máximo.⁵ Simbolizaba la posibilidad de construcción de una arquitectura independiente de los preceptos europeos. De él, Artigas también seguía la idea de unión de todos los espacios de la casa. Wright, ya en sus primeras obras, elimina, así como Artigas, la construcción anexa al final de la parcela, que abrigaba los servicios, garaje y espacio para los empleados, acoplándolos al cuerpo principal del edificio,

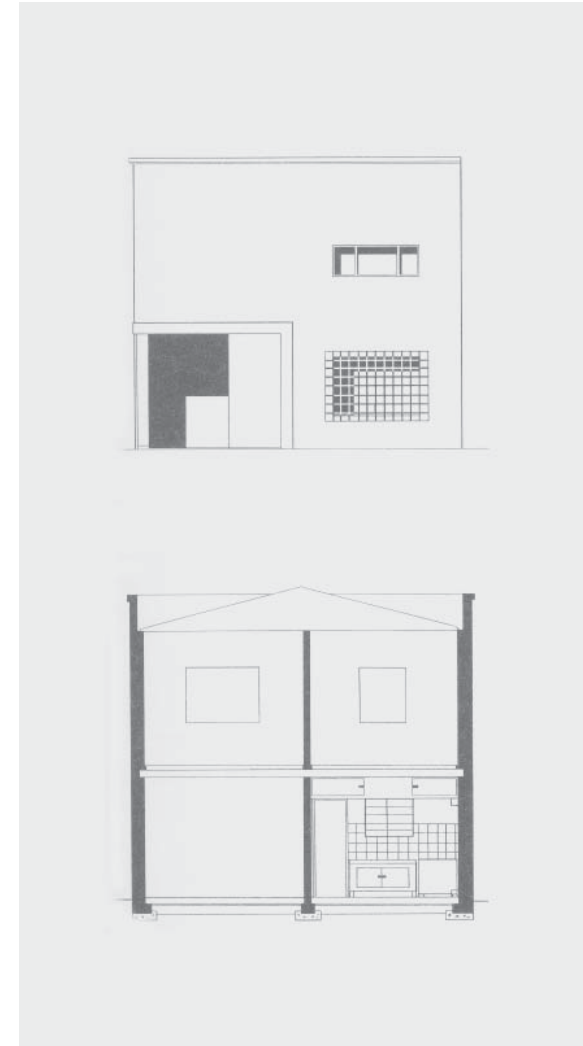
1 Salvo excepciones ya mencionadas, como son la obra de Víctor Dubugras, que como ya aclaramos la hemos de clasificar como pre moderna, la de Warchavchik o el edificio Angélica de Julio de Abreu Jr., en 1927.

2 Aunque este era el discurso de Artigas, que incluso años más tarde ha hecho una crítica abierta a Warchavchik, afirmando que había ido buscar en Wright una arquitectura más genuina y compatible a las técnicas constructivas que Brasil dominaba en la época, en vez de esconder los tejados detrás de un muro, el mismo Artigas ha proyectado por estas fechas una casa - Giulio Pasquale, 1939 - con estas características. Además, esta misma solución vuelve a ser utilizada en algunas de las obras de Londrina, como en edificio Autolon, Casa da Criança, Hospital de Londrina, Vestuarios del Londrina Country Club, Santa Casa de Londrina y otros. Eso comprueba que en este momento, con Artigas recién salido de la universidad, el gusto y las exigencias del cliente tenían quizás demasiada influencia en el estilo adoptado por el arquitecto en cada obra.

3 En *“Fragmentos de um Discurso Complexo. Depoimento de Vilanova Artigas.”* Lena Coelho Santos, 1998. A pesar de esta afirmación, algunas de las obras del primer periodo de Artigas remiten claramente a la obra de Frank Lloyd Wright, principalmente la casa Rio Branco Paranhos, la casa Berta Gift y la primera casa del arquitecto.

4 Ídem.

5 En declaración a Sylvio Barros Sawaya, a principios de los años 80.



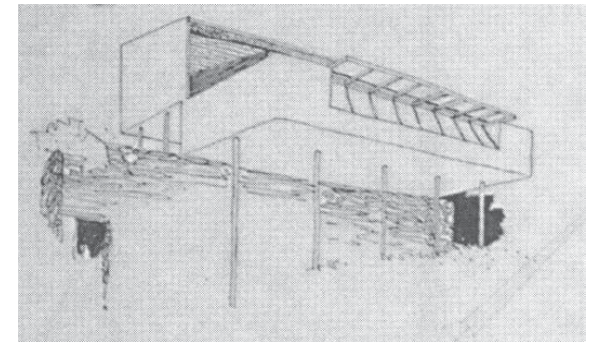
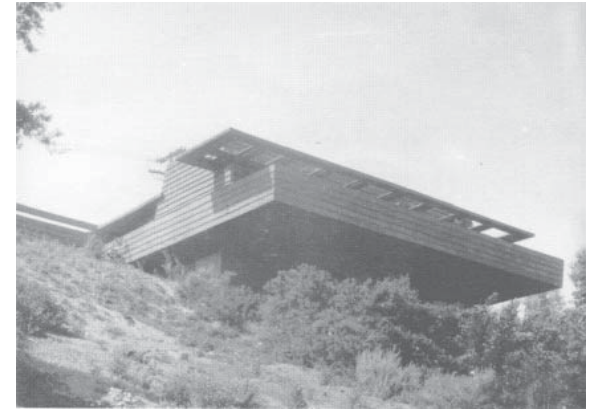
Pag. anterior: Fig1: Frank Lloyd Wright. Casa Kaufmann. Pensilvania, 1936
Arriba: Fig2: Casa Giulio Pasquale. Vilanova Artigas. São Paulo, 1939.
Fachada y sección

la llamada *edícula*⁶. Así, sus casas no tenían frente ni fondo, lado derecho o izquierdo. Es el tratamiento de la fachada como un todo, sin que una tenga más importancia que otras.

*“En grandiosidad e importancia dentro de la historia de la arquitectura americana [Wright] se compara a Jefferson, por su genio inventivo, por su curiosidad inquieta que le ha hecho penetrar en los intersticios de la sociedad en que vivió. Diseñó nuevamente el equipo domestico y su disposición en la planta.”*⁷

Las principales características de la obra del maestro americano adoptadas por Artigas son la articulación general de los volúmenes, la acentuada marcación de las líneas horizontales, espacio interno fluido, cubiertas superpuestas, abolición de la edícula, y la disposición de los ambientes en torno a un núcleo central. Pero principalmente *“la verdad de los materiales”*, la manera de utilizarlos manteniendo sus valores y calidades características.

*“Con Wright he entrado en el mundo moderno: ver cómo era necesario ser leal y honesto con relación a la humanidad en su conjunto. (...) Wright me dio una visión del mundo: el respeto a la naturaleza de los materiales, buscar el color tal cual es en la naturaleza. Pero, más que nada, me presentó una moral para la creatividad arquitectónica que me hizo muy bien.”*⁸



⁶ Hasta entonces, la zona de servicios de la casa, así como el garaje y la habitación de la empleada, estaban dispuestas en una construcción separada del cuerpo principal de la casa, casi siempre al fondo de la parcela. Una de las propuestas pioneras de Artigas para la vivienda paulista ha sido integrar este espacio a la vivienda.

⁷ Vilanova Artigas. *“Frank Lloyd Wright”*. En *“Caminhos da Arquitetura”*. Editora Pini; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1986.

⁸ *“Vilanova Artigas”*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardj; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1997. Pág. 24.

Arriba: Fig3: Frank Lloyd Wright. Casa Sturges. Califórnia, 1939

Fig4: Vilanova Artigas. Casa Rivadavia Mendonça. São Paulo, 1944



"Original en arquitectura es hacer mejor lo que otros hicieron bien."

Julien Guadet

maestro de Perret, que por su vez fue maestro de Le Corbusier.

3.2 LE CORBUSIER

Es difícil saber cuando la influencia del arquitecto francés llegó a Brasil, y a partir de qué momento empieza su influencia en la formación de la arquitectura brasileña. Como citado anteriormente, ya en 1922 11 brasileños tenían la suscripción de *"L'Esprit Nouveau"*, publicación de Le Corbusier y Ozenfant. Entre ellos, Mario y Oswald de Andrade, el estudiante de la escuela de bellas-arts Jayme da Silva Telles, su hermano, el ingeniero-arquitecto Francisco Teixeira da Silva Telles y el ingeniero Roberto Simonsen. Lucio Costa ha mencionado que su primer contacto con la publicación fue a través de su colega, Jayme da Silva Telles¹. En 1925, Gregori Warchavchik en su *"Manifiesto modernista"* cita la publicación *"Vers une architecture"*, publicado por Le Corbusier en 1923. En 1927, Arthur Motta² en viaje a Paris adquiere un volumen de *Urbanisme* y otra del *Almanach d'architecture moderne*.³

Lucio Costa relata que el momento en que se llevaban a cabo los primeros cambios respecto a la producción arquitectónica en Brasil, el grupo que trabajaba en ello era *"un pequeño reducto purista consagrado al estudio apasionado no solamente de las realizaciones de Gropius y de Mies Van der Rohe, pero, principalmente, de la doctrina y obra de Le Corbusier, vistas ya en aquel momento, no como un ejemplo entre tantos otros, pero como el Libro Sagrado de la Arquitectura"*.⁴

En este primer momento, y probablemente como manera de oposición al modelo que estaba siendo creado en Rio de Janeiro bajo la influencia de los dogmas de Le Corbusier, Artigas niega este ideario y se aproxima a Wright. Aunque en su discurso deja claro que esta elección se da por la técnica existente en Brasil, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la elaboración de su plan de estudios para el año de estudios en EE.UU.⁵, deja intuir que la necesidad de crear una arquitectura propia, que fuera, principalmente, distinta de la de Rio de Janeiro, ha tenido gran peso en las decisiones de Artigas⁶.

Artigas se aproxima a la arquitectura de Le Corbusier después de la 2ª Guerra Mundial, momento de mayor desarrollo de la técnica del concreto armado en Brasil y, más que nada, momento en que Artigas empieza a reformular sus criterios, alejándose de la corriente organicista de Frank Lloyd Wright.

1 Lucio Costa. *"Sobre Arquitetura"*. Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura. Porto Alegre, 1962.

2 Director de la repartición de agua y aguas residuales de São Paulo.

3 Hugo Segawa. *"Arquiteturas no Brasil. 1900-1990"*. Edusp. São Paulo, 1999.

4 Lucio Costa. *"Depoimento de um arquiteto carioca"*. 1951.

5 El plan de estudios será reproducido en el capítulo *"El año de estudios en USA - 1947"*

6 Otro ejemplo de eso se ve en su declaración a Eduardo Rodrigues, en 1978: *"En esta época nosotros ya éramos mucho más paulistas. Si no fuera por eso, la arquitectura moderna brasileña estaría en manos de Niemeyer y Reidy."*



Pag. anterior: Fig1: Le Corbusier. Unité d'Habitation. Marseille, 1945

Arriba: Fig2: Le Corbusier. Couvent Sainte-de-la-Tourette. Evieux, 1956

Fig3: Le Corbusier. Villa Stein. Garches. 1927

Fig4: Vilanova Artigas. Casa da Criança. Londrina, 1950

Empieza a apropiarse de elementos de la arquitectura dicha racionalista, como son los volúmenes geométricos definidos, cubiertas convergentes, estructura en concreto armado independientes, uso de rampas que conectan medio niveles intercalados, transparencia, fluidez espacial y el uso del patio interno, promotor de la integración visual de los espacios. Ha utilizado de diversas maneras *“la exuberancia de las masas y planos libres, por la manipulación regulada de las tramas de concreto armado.”*⁷ En las obras de Londrina, estudiadas a continuación, y que fueron proyectadas en este periodo, ya encontramos dichas formas, habiendo Artigas utilizado plantas geométricas, estructura modulada, predominancia de las líneas verticales en las fachadas, el uso de rampas como elemento distribuidor, grandes superficies acristaladas y brise-soleil para la protección solar y como elemento compositivo de la fachada.

Con Wright se trataba más de un ejercicio modular, como paquetes que se juntan para formar un todo. Con Le Corbusier, el objeto era definido claramente como un todo. Lo que ha logrado después de años de experimentaciones, en el periodo maduro de su obra y acabó por caracterizar toda una producción. El edificio es un espacio único, fluido, resuelto dentro de una única estructura, la cubierta abriga que engloba todo.

Probablemente sería por influencia de la obra de Oscar Niemeyer⁸ que Artigas va a buscar en el maestro francés nuevas directrices para su obra. En este periodo, y principalmente en las residencias, Artigas empieza a compactar el programa en una planta única, no compartimentada, abandonando el uso de volúmenes que se integran agrupando las funciones. La victoria del rectángulo y su linealidad. A partir de aquí también empiezan hacerse presentes elementos de la arquitectura dicha racionalista de Le Corbusier, y que posteriormente van a caracterizar de manera tan marcada la obra de Artigas, como por ejemplo el uso de pilotes, de rampas y de grandes superficies acristaladas o de ventanas lineares por toda la extensión de la fachada.

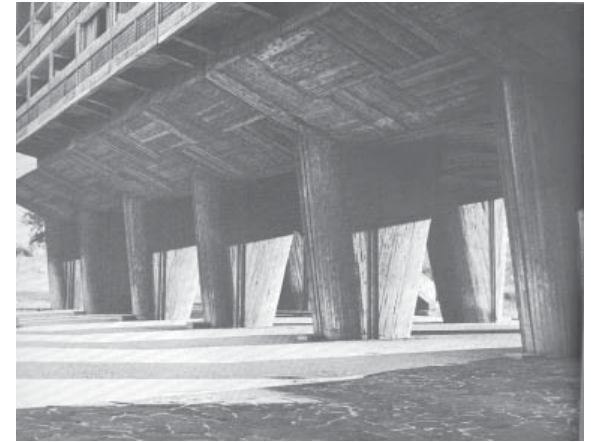
Hay que aclarar que la gran mayoría de los proyectos de casas de Artigas en esta época eran para intelectuales y artistas, de alguna manera personas más abiertas a los cambios, con mayor capacidad de entender la nueva corriente que se iniciaba, hecho que permitió al arquitecto experimentar en las formas y nuevas técnicas de construcción que hasta el momento no utilizaba.

*“Universal por el contenido, nacional por la forma.”*⁹

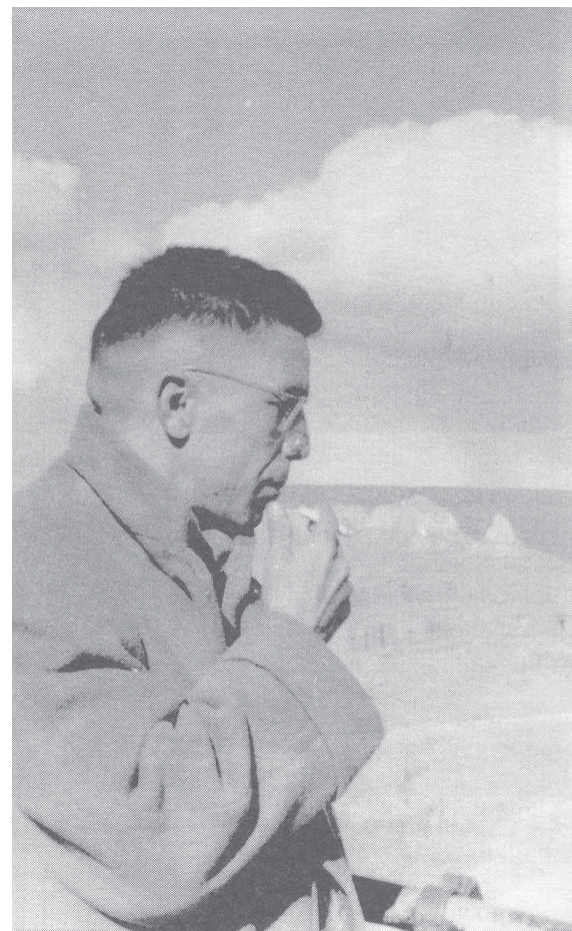
⁷ José Tavares Correia de Lira. En Caminhos da Arquitetura. Cosac Naify. São Paulo, 2004.

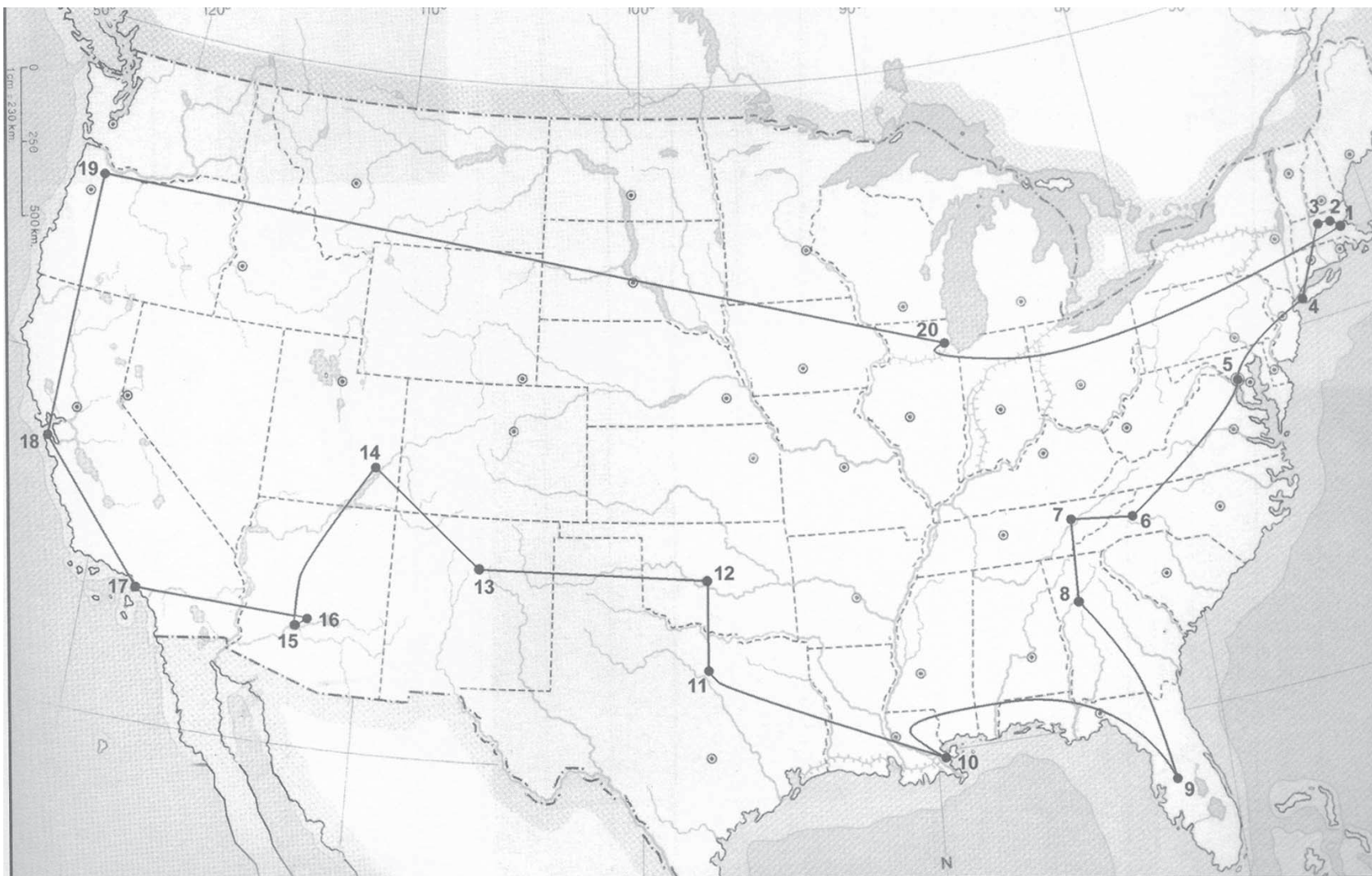
⁸ Según Alberto Xavier. Aunque al principio Artigas buscaba algo que se alejase de la arquitectura carioca, con el pasar de los años empieza a aceptarla e incluso a dejarse influenciar por ella, siempre a su manera, dirigiendo su arquitectura mucho más al lado técnico que plástico, como era el caso de la arquitectura de Niemeyer.

⁹ Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni y otros. *“Vilanova Artigas”*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.



Arriba: Fig5: Le Corbusier. Unité d ' Habitation. Marseille, 1945





Roteiro da viagem de Artigas pelos Estados Unidos:

1. Boston, 2. Cambridge, 3. Lincoln, 4. Nova York, 5. Washington DC, 6. Black Mountain, 7. Knoxville, 8. Atlanta, 9. Lakeland, 10. Nova Orleans, 11. Dallas-Fort Worth, 12. Oklahoma City, 13. Albuquerque, 14. Grand Canyon, 15. Phoenix, 16. Scottsdale, 17. Los Angeles, 18. San Francisco, 19. Portland, 20. Chicago.

Durante la segunda guerra mundial, Estados Unidos hace una serie de aproximaciones a Brasil, buscando el apoyo del país. El gobierno brasileño se mantiene neutro, pero el presidente Getúlio Vargas cultiva buenas relaciones con el país americano. Con eso, Estados Unidos pasa a invertir en proyectos en Brasil, tanto en los ámbitos cultural, social cuanto económico. Como parte de esa política, EE.UU. financian la construcción de una usina hidroeléctrica en Volta Redonda¹, a cambio de la autorización para la construcción de una base militar americana en Natal. También forma parte de estos incentivos la exposición y posterior publicación *"Brazil Builds"*, en 1943. El gobierno y algunas fundaciones de Estados Unidos pasan a conceder becas para escritores y artistas brasileños, Walt Disney dibuja un personaje brasileño, *"Zé Carioca"*, y Carmen Miranda es "exportada" a América. Es en este conjunto de acciones que en 1946, la Fundación John Simon Guggenheim concede una beca² a Vilanova Artigas para pasar un año en Estados Unidos, estudiando la arquitectura moderna.

A través del plan de estudios queda evidente la intención de Artigas en establecer un vínculo entre São Paulo - EE.UU. en contrapunto con el ya establecido Rio de Janeiro - Francia. Artigas ha solicitado la beca para estudiar la arquitectura moderna americana, pero ya antes de empezar el viaje, debido a nuevas perspectivas en el panorama en São Paulo³, cambia su planteamiento sobre su viaje y periodo de estudios. *"Lo que más me interesa ver en este momento en Estados Unidos es realmente la parte que se refiere a la enseñanza. Por más que leamos sobre la Bauhaus por ejemplo, uno no imagina como las cosas suceden en la práctica."*⁴

A principio, había sido acordado con la Fundación Guggenheim que Artigas tendría clases y desarrollaría su trabajo en el Massachusetts Institute of Technology - MIT, pero a finales de noviembre Artigas empieza un viaje por todo territorio americano que duraría hasta el verano de 1947. Este cambio en los planes de Artigas ha sido avalado por Henry Allen Moe, director ejecutivo de la Fundación, que ha escrito a William Wurster, director de la Escuela de Arquitectura del MIT, lo siguiente sobre las intenciones de Artigas:

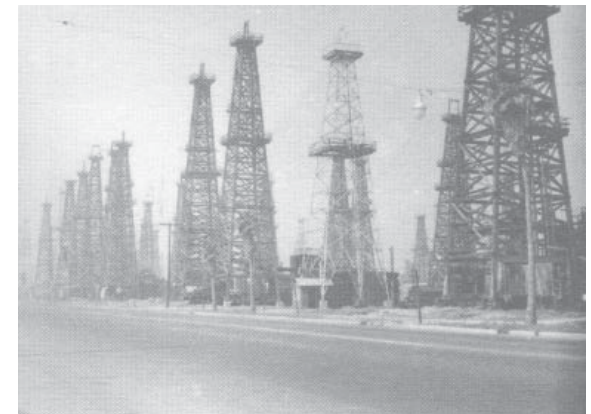
"Después de 20 años aquí, tengo la siguiente opinión sobre los planos de trabajo: que nada de lo que fue dicho en el plan debería ser utilizado en contra del becario ni debería inhibir la formación de un nuevo buen plan. Eso es lo que siento sobre el plan del señor Artigas: es evidente que él ha elaborado un plan sin mucho conocimiento de las cosas aquí. Después que el señor Artigas ha ganado la beca, una

¹ Ciudad a 130km de Rio de Janeiro.

² Artigas ha pedido la beca en diciembre de 1945, y le ha sido concedida en junio de 1946, por 12 meses, desde octubre del mismo año. La dotación total de la beca era de US\$3.000.

³ Por estas fechas la familia Penteadó había donado un caserón antiguo en la av. Higienópolis de São Paulo para la fundación de una Escuela de Arquitectura, y Artigas ha viajado a EE.UU. con la intención de estudiar la enseñanza de ahí, ya buscando bases para la reformulación de la grade curricular en Brasil.

⁴ Carta de Vilanova Artigas a Henrique Mindlin, en 17/08/1946, poco antes de su partida a EE.UU. En Adriana Irigoyen. *"Wright e Artigas. Duas Viagens"*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.



Pag. inicial capitulo: Fig1: Artigas en EE.UU.

Pag. Anterior: Fig2: Mapa con la ruta de Artigas por EE.UU.

Arriba: Fig3: Cartel en Nuevo Mexico.

Fig4: Paisaje de Texas.

persona de São Paulo ha establecido un fondo para la creación de una escuela de arquitectura en la Universidad de São Paulo; y el señor Artigas ha sido incumbido de estudiar la organización y el funcionamiento de las escuelas de arquitectura en Estados Unidos (...) y estoy convencido de que debe estar definitivamente subordinado a su trabajo con la beca (...)”⁵

El interés en la recopilación de información sobre la enseñanza en EE.UU. por parte de la dirección de la Escuela Politécnica también es evidente. Anhaia Mello, de quien Artigas era profesor asistente, escribe a Paulo Menezes Mendes da Rocha⁶, director de la institución, sobre la importancia de *“aprovechar la ida del arquitecto Artigas a Estados Unidos, (...) ya que hoy están enseñando en las escuelas de arquitectura norteamericanas los exponentes mundiales de la arquitectura: Gropius, Saarinen, Mendelsohn, Behrendt, Frank Lloyd Wright.”* Por su vez, Mendes da Rocha, en su carta de recomendación⁸, escrita meses antes, ya destacaba la importancia del viaje en la reorganización de la grade curricular de arquitectura en Brasil.

También en el plan⁹, Artigas resalta la importancia de Estados Unidos por aquellas fechas en la investigación acerca de la arquitectura moderna, debido, principalmente, a la presencia de grandes arquitectos de todo el mundo, como F. L. Wright, Walter Gropius, Richard Neutra, George Fred Keck y Mies Van der Rohe, entre otros, y hace un paralelo entre la influencia de estos arquitectos en la arquitectura americana y la de Le Corbusier en la arquitectura carioca. En este punto deja muy clara su posición de que en São Paulo esta influencia no existía, o era muy pequeña, y que se trataba de un campo abierto a las nuevas influencias, nuevas tecnologías y nuevo ideario, que no fuera el de Le Corbusier. Con la implementación de la nueva escuela de arquitectura, Artigas busca nuevas soluciones que diferencien la arquitectura paulista de la ya adoptaba en Rio. También cita la experiencia de los *“carpenters”* americanos, lo que es bastante normal, dada su formación de ingeniero-arquitecto y a su carácter técnico y constructivo a la hora de proyectar.

“Estados Unidos representan en el momento una gran fuente para estudio e investigación en arquitectura, no solo por lo que algunos de sus arquitectos ya han hecho, como también porque actualmente tienen casi que el monopolio de los grandes arquitectos del mundo. F.L. Wright, Walter Gropius, R. Neutra, solo para empezar una gran lista. La influencia que estos maestros pueden tener en el desarrollo de la arquitectura americana, nosotros, brasileños podemos juzgar bien, recordando, como frecuentemente hacemos, el efecto en Rio de Janeiro

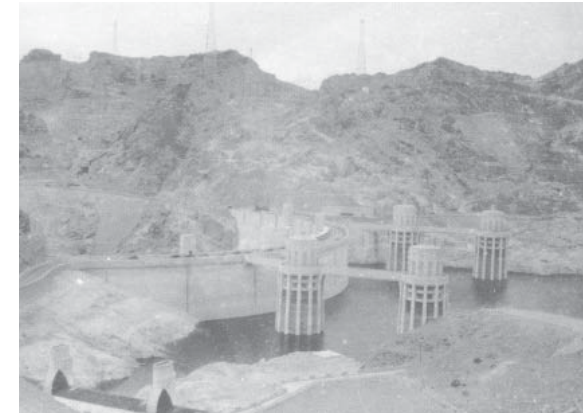
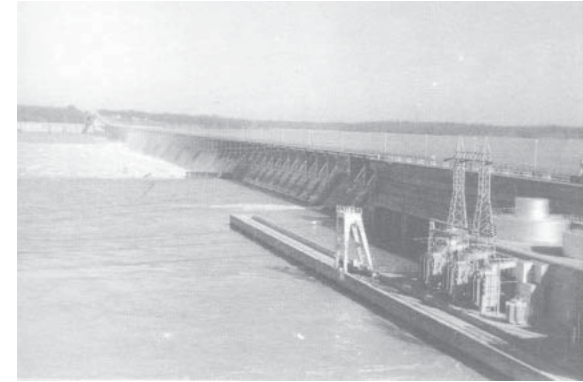
5 Carta de Moe a Wurster, 03/10/1946. En Adriana Irigoyen, *“Wright y Artigas. Duas Viagens”*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

6 Ingeniero de puertos y vías navegables, director de la Escuela Politécnica de la Universidad de São Paulo entre los años de 1943 y 1947, padre del arquitecto Paulo Archias Mendes da Rocha.

7 Carta de Anhaia Mello a Paulo Mendes da Rocha. En Adriana Irigoyen, *“Wright y Artigas. Duas Viagens”*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

8 La fundación Guggenheim exigía de los candidatos a beca cartas de recomendación con referencias. Artigas ha presentado cartas de Carleton Sprague Smith, representante cultural del consulado americano en São Paulo, Paul Lester Wiener, arquitecto alemán erradicado en EE.UU. en 1913, Oscar Niemeyer y Paulo Mendes da Rocha.

9 Recordando que el plan fue escrito antes de la donación de la familia Pentecoteado, que acabó por cambiar las prioridades del viaje de Artigas.



Arriba: Fig5: Dique de Wheeler. Alabama.

Fig6: Dique de Hoover. Arizona.

Pag. Siguiente: Fig7: Casa Koch. Edward Stone y Carl Koch. 1938. Cambridge.

Fig8: Casa Johnson. Philip Johnson. 1941. Cambridge.

Fig9: Casa Ford. Walter Gropius y Marcel Breuer. 1939. Lincoln.

de la visita de Le Corbusier.

En São Paulo, mi ciudad, las cosas son muy distintas. Condiciones locales especiales vienen dificultando raíces más profundas para la arquitectura moderna. Lo que nos está faltando, pretendo traer de América.

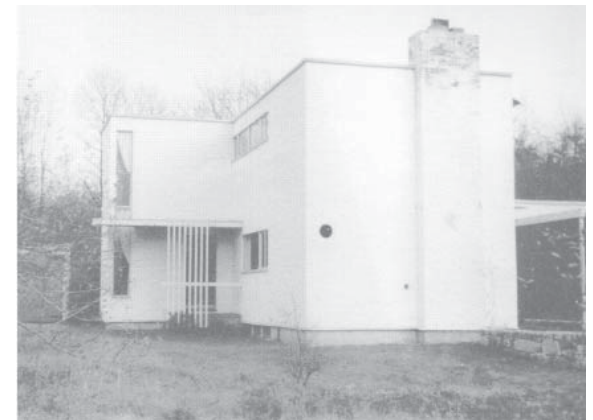
Para eso el sur de Estados Unidos me parece la región ideal para la investigación, dada las condiciones del medio físico semejantes. ¿El control de estas condiciones y las soluciones particulares adoptadas son generalizables? Las solar houses de George Fred Keck, por ejemplo, despiertan particular interés, especialmente cuando prometidas para producción industrial.

Este estudio, entretanto, no debería limitarse apenas a las soluciones particulares que cada arquitecto o grupo de arquitectos haya encontrado, pero a las determinantes culturales de las soluciones. El carpenter americano llevó la arquitectura a resolver ciertos problemas de manera diferente del paleta brasileño. Hasta donde aquel ayudó y sugirió la industrialización mientras este conservó la artesanía, y cual el camino para, con la identidad de problemas, generalizar las soluciones con los medios de que disponemos. ¿Cómo juntar un elemento típico de la cultura nórdica con otro de ascendencia mediterránea? Para algunos (Lucio Costa) este es el ámbito de aplicación principal de la arquitectura moderna en lo que es de internacional.

Espero que los estudios que haga traigan grandes ventajas a la arquitectura brasileña. En mi país se trata justamente ahora la reorganización de los cursos oficiales de arquitectura. En esta tarea, y en la de enseñar en mi universidad, podría colaborar ayudando los arquitectos modernos de mi patria, si pudiera juntar a mis conocimientos, la experiencia que América y sus hombres me pudiesen proporcionar. La Universidad de São Paulo está directamente interesada en mis estudios y va a providenciar la publicación de lo que yo juzgue necesario.”¹⁰

En Estados Unidos Artigas viaja mucho, conoce muchas escuelas y mucha arquitectura¹¹, así como entra en contacto con miembros del Partido Comunista Americano¹². Es necesario destacar que antes del viaje Artigas ya había tenido contacto con la arquitectura americana debido a la gran circulación de revistas y libros de este país en Brasil.¹³

Según Irigoyen, “este viaje se llena de un interés especial por constituir un punto de inflexión entre una fase de búsquedas y experimentaciones y la consolidación de un modelo paulista.”¹⁴ A partir de este momento existe un cambio radical en los proyectos de Artigas. Abandona los conceptos y formas orgánicas, más vinculadas a la



¹⁰ Plan de estudios presentado por Vilanova Artigas en diciembre de 1945 a la Fundación Guggenheim planteando una beca de estudios de un año para Estados Unidos. En Adriana Irigoyen. “Wright e Artigas. Duas Viagens”. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

¹¹ Se puede comprobar esta información con el material fotográfico de su viaje, publicado en parte en el libro de Adriana Irigoyen y disponible para consulta en la Fundación Vilanova Artigas, así como en la correspondencia que mantuvo con la Fundación Guggenheim, material disponible en la institución americana y publicado parcialmente en el mismo libro.

¹² No hay que olvidar que este periodo, y los años siguientes a su viaje, es el periodo de mayor participación política de Artigas.

¹³ Por estas fechas, ya eran accesibles en Brasil: Architectural Record, Pencil Points, Architectural Forum, Progressive Architecture y Arts & Architecture, y libros como Modern House, entre otros.

¹⁴ Adriana Irigoyen. “Wright e Artigas. Duas Viagens”. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

arquitectura de Frank Lloyd Wright¹⁵. La arquitectura moderna más fácilmente relacionada a los modelos pre existentes. Ahora el arquitecto abraza la nueva técnica del concreto armado en todas sus posibilidades. Se aproxima al lenguaje racionalista y a las corrientes europeas. Experimenta¹⁶, arriesga en la búsqueda de nuevas formas, nuevas maneras de resolver los programas, crea nuevos modelos, desarrolla la base de lo que luego será su arquitectura madura, y, aunque no fuera su objetivo, de la arquitectura posterior de São Paulo. Aquí empieza el camino que llevará a la arquitectura del “abrigo”, el caparazón. Los elementos que surgen en sus obras en este periodo - uso masivo del hormigón armado¹⁷, rampas, grandes superficies acristaladas, planta libre, fachada libre, modulación, pilotes, integración exterior / interior - se incorporan a su arquitectura y marcan su producción posterior. Este es el momento donde empieza a formular los preceptos que van a caracterizar, posteriormente, toda una producción y que acaba por influenciar las generaciones siguientes de arquitectos paulistas. Lo que viene después es el resultado de los intentos y de las innovaciones formuladas aquí. El coronamiento. La consecuencia del paso dado durante estos años.

En EE.UU. Artigas entra en contacto¹⁸, y consecuentemente, sufre influencias, de muchos de los principales arquitectos del movimiento moderno, entre ellos Marcel Breuer, Charles y Ray Eames, Louis Kahn y György Kepes. También son de suma importancia sus diálogos con Walter Gropius y Ralph Rapson, quienes le ayudaron en la elaboración de su ruta de viaje, y Richard Neutra, quien le sugiere la visita a la costa oeste de EE.UU.¹⁹

Ya en su plan de trabajo Artigas mencionaba la intención de visitar las casas solares de Keck, llamadas así por la profunda preocupación de este arquitecto por el ahorro de energía. Al principio, sus proyectos se limitaban a cuestiones de orientación y de cómo capturar la energía solar. Con el tiempo, incorpora nuevos elementos para lograr un mayor ahorro energético, como utilización de grandes ventanas fijas en la fachada sur, persianas de ventilación ajustables y doble cristal. Amplia los voladizos de los techados e incorpora persianas para la protección solar. Cuando la orientación no era adecuada, proyectaba fachadas sin aperturas. También utilizaba muchas veces la solución de plantas en medio niveles. En un último momento, adopta la lámina de agua en la cubierta para el resfriamiento de la casa.²⁰ Muchas

¹⁵ Aunque se ve claramente el interés de Artigas por este arquitecto cuando se examinan las fotografías y los relatos de su viaje, ya que gran parte de este material se trata de edificios de Frank Lloyd Wright.

¹⁶ Especialmente en la ciudad de Londrina, donde encuentra menos resistencia y experimenta una gran libertad a la hora de proyectar, ya que sus proyectos eran casi todos para el gobierno o para grupos de la sociedad que pretendían dotar la ciudad aspectos de modernidad, insertar la pequeña y provinciana villa en el escenario moderno nacional, y con vastos recursos.

¹⁷ En un primer periodo, justo después de su regreso, Artigas aun no utiliza el concreto en su estado natural, aparente, una de las características más marcadas de su arquitectura posterior. En esta primera fase de experimentación empieza a “descubrir” y desvelar la estructura, en la búsqueda de un prisma puro y de una verdad estructural.

¹⁸ Información retirada de sus diarios de viaje, consultados en la Fundación Vilanova Artigas.

¹⁹ Información conseguida junto a la Fundación Vilanova Artigas.

²⁰ Información en Robert Boyce. “Keck & Keck”. Princeton Architectural Press. Nueva York, 1993.



de estas soluciones Artigas pasa a utilizar en la casa paulista en su periodo siguiente. El mismo Artigas, en 1962, ha declarado que *“si existe una fachada de buena insolación, ¿por qué no insolar todos los dormitorios por esta misma fachada, dejando a un lado el prejuicio de que en cada fachada de la casita una ventana y de que una fachada de la casa sin aperturas es inadmisibles?”*²¹ Cabe recordar que en 1946, poco antes de su viaje, Artigas proyecta en São Paulo el edificio Louveira, que tenía su fachada a la calle principal sin ninguna apertura, y que por esta razón no era aprobado junto al ayuntamiento porque *“no tenía fachada”*. También por estas fechas Artigas empieza a utilizar la solución de plantas en medio niveles, así como ha experimentado con la idea de la lamina de agua en 2 proyectos, la casa Leo Pereira Lemos Nogueira, de 1959, y la casa de playa de Giocondo Vilanova Artigas, de 1961, en Paranaguá.²² Además, Keck era conocido por la idea de junción entre el arte y la técnica, preocupación siempre presente en las propuestas de Artigas.

La relación con la obra de Breuer se ve principalmente en la reflexión que ambos arquitectos tienen sobre el espacio de habitar. La definición de la arquitectura moderna, para ambos, sería la resolución de los problemas sociales de habitación. El arquitecto paulista, en sus cartas, demuestra conocimiento e interés en la obra de Breuer, así como por la obra de Gropius.²³

Otra influencia importante durante el viaje ha sido el contacto con Louis Kahn, de quien Artigas estudia principalmente la búsqueda por materiales y construcciones económicas, así como con la utilización del concreto aparente y rusticidad de materiales. El interés social y el activismo político de Kahn, así como su preocupación por la casa popular, despiertan el interés de Artigas por su obra.

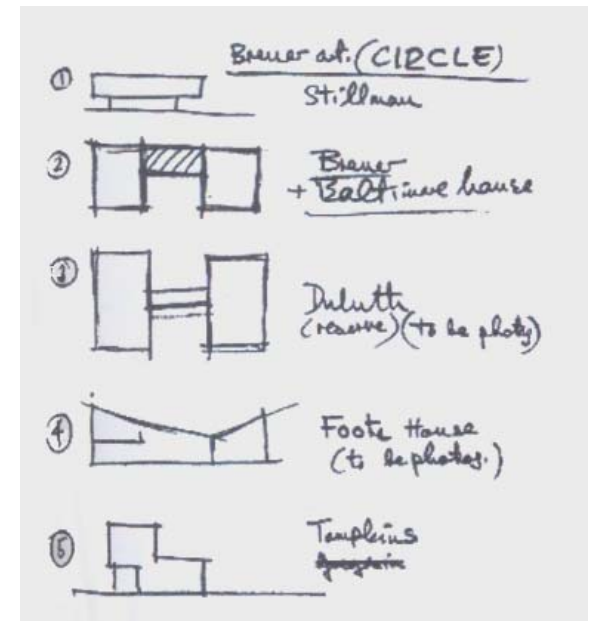
En el aspecto de búsqueda por alternativas económicas, otra contribución muy significativa ha sido la del programa *Case Study Houses - CSH*²⁴, que por estas fechas apenas había empezado a desarrollar los primeros proyectos. Artigas entra en contacto con las ideas del programa y conoce algunos pocos planos, lo que es suficiente para despertarle profundo interés sobre el tema. Luego admite el estudio de estos proyectos, y la influencia que han tenido en su obra. Encontramos trazos de la arquitectura posterior de Artigas en varios de los primeros proyectos de las C.S.H, como

21 Declaración a Rodrigo Lefèvre. 06/12/1962.

22 Según Boyce, Keck utilizaba un sistema constructivo hecho con paneles de madera, capa asfáltica y grava. Artigas mantiene el lenguaje paulista y lo hace en concreto armado.

23 Correspondencia con la Fundación Guggenheim.

24 Experimentos en la arquitectura residencial americana patrocinados por la revista *Arts & Architecture*, que ha contado con algunos de los arquitectos más importantes de la época, incluyendo Richard Neutra, Rafael Soriano, Craig Ellwood, Charles y Ray Eames, Pierre Koenig y Eero Saarinen, para proyectar y construir casas modelo que fuesen baratas y eficientes, respondiendo al boom inmobiliario de Estados Unidos causado por el final de la II Guerra Mundial y el retorno de millones de soldados al país. El programa duró de forma intermitente desde 1945 hasta 1966, y las seis primeras casas fueron construidas en 1948.



Pag. Anterior: Fig10: Casa Sturges. F.L.Wright. 1939. Brentwood Heights.

Fig11: Black Mountain College. Carolina del Norte.

Fig12: Casa Wesley Hanshe. George F. Keck. 1942. Racine.

Arriba: Fig13: Casa para la exposición del MoMa. Marcel Breuer. 1948.

Fig14: Esquemas de organización de plantas. Marcel Breuer.

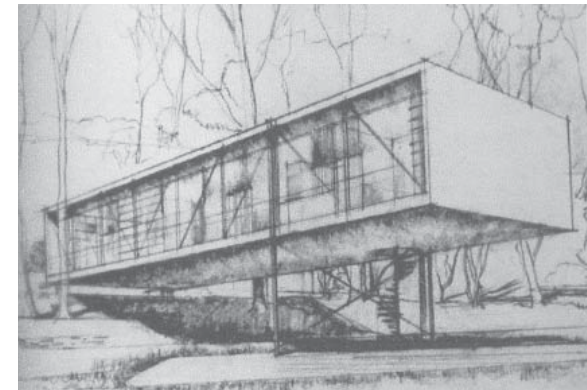
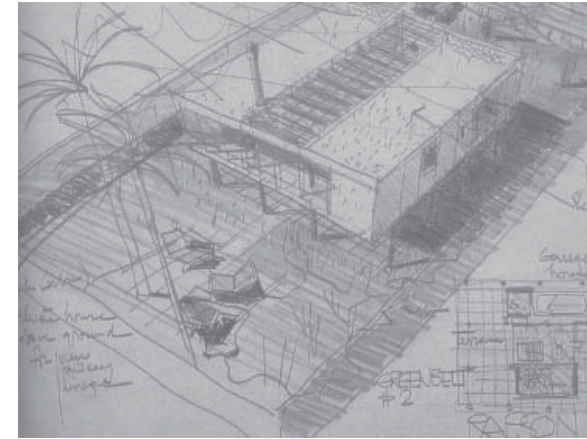
en la CSH#3, de William Wilson Wurster (proyecto de 1945), la CSH#4, de Ralph Rapson (proyecto de 1945, no construido) donde el programa es resuelto por un volumen único, el “abrigo protector”, con un patio interior, un prisma elevado por pilotes. Se ve aquí 2 soluciones muy recurrentes en la arquitectura posterior de Artigas: la negación del lote urbano y la continuidad del espacio interior. Las CSH#8 y CSH#9, de Charles y Ray Eames (proyecto de 1945), proyecto donde la estructura no interfiere en el espacio interno construido, y donde, principalmente, existe una integración entre los espacios domésticos y de trabajo, solución parecida a la adoptada en la casa Mendes André y en la segunda residencia de Artigas. Las CSH#6 y CSH#13, de Richard Neutra (proyectos de 1945 y 1946 respectivamente, no construidos).

Durante su viaje, Artigas visita el Florida Southern College, en Lakeland. En el acervo fotográfico del viaje se puede constatar el interés de Artigas por esta obra, ya que la ha fotografiado de todos los ángulos. Se trata de un proyecto de Frank Lloyd Wright de 1938, la “escuela del futuro”. Es una construcción con toda la estructura en concreto armado aparente, con gran importancia a los pilares, lo que no es muy común a los proyectos de Wright. Grandes espacios abiertos, libre circulación e integración entre los diversos ambientes también remiten a varios proyectos de Artigas, como las formas de la Escuela de Guarulhos, y conceptualmente, al proyecto de la FAU. También visita Taliesin West, donde pasa algunos días con Frank Lloyd Wright, donde, según su socio, Duílio Marone, “creo que no le ha gustado mucho, porque se ha quedado muy poco tiempo por ahí.”²⁵

En los años posteriores, ya de regreso a Brasil, lo único que declara Artigas públicamente sobre EE.UU. son las críticas al creciente capitalismo y su condena al “imperialismo americano”, lo que es, en realidad, una gran contradicción con sus discursos antes del viaje y con los relatos del mismo de sus experiencias y de las entrevistas mantenidas durante el periodo. En su texto “*Caminhos da Arquitetura Moderna*”, de 1952, Artigas incluso critica la manera de penetración en Brasil utilizada por EE.UU. por estas fechas, sin mencionar, por supuesto, que su estancia en este país fuera financiada por este mismo programa. “*De la participación de Brasil en la guerra en contra del nazismo, se ha aprovechado el imperialismo americano para profundizar sus raíces en nuestra patria. Misiones culturales de todo tipo aquí vinieron para encubrir maniobras sospechosas.*”²⁶

25 Declaración de Duílio Marone a autor desconocido. 1980.

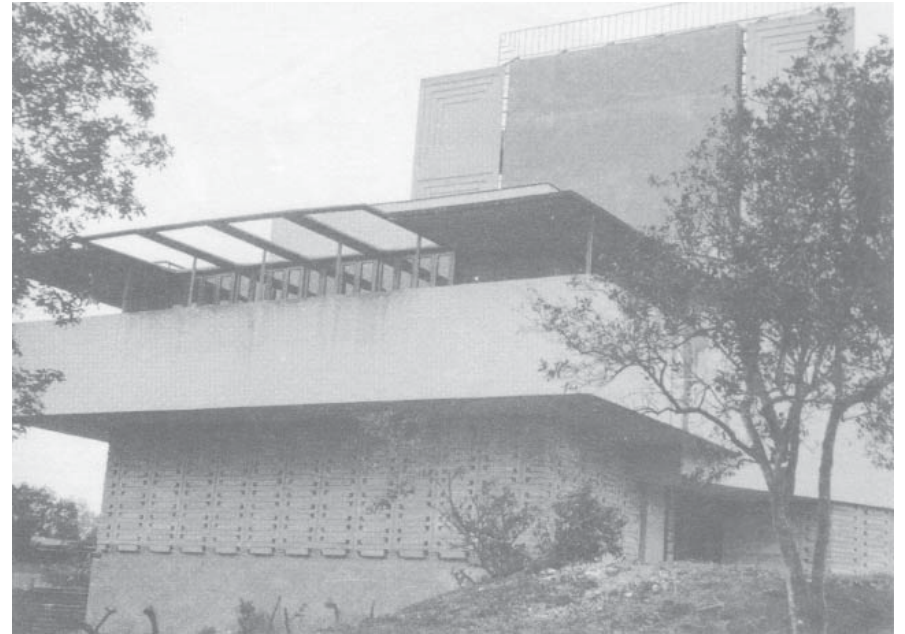
26 Vilanova Artigas. “*Os Caminhos da Arquitetura Moderna*” 1952. En “*Caminhos da Arquitetura*”. Cosaf & Naify. São Paulo, 2004. 4ª edición.



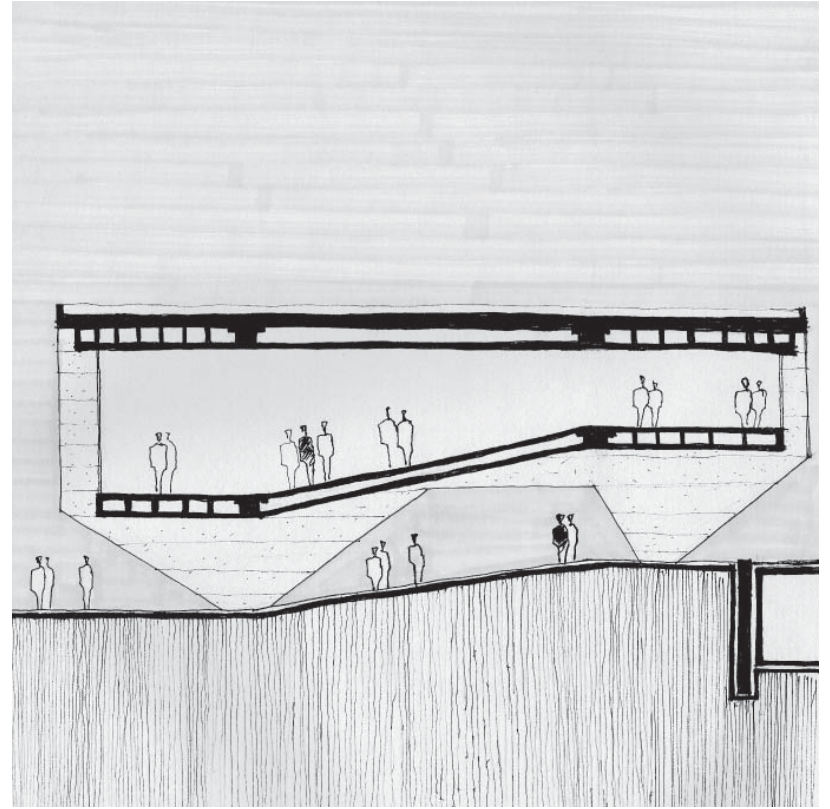
Arriba: Fig15: C.S.H. 4. Ralph Rapson. 1945

Fig16: C.S.H. 8. Charles y Ray Eames. 1945

Fig17: C.S.H. 9. Charles y Ray Eames. 1945



Derecha: Fig18: Florida Southern College. F.L.Wright. 1942. Lakeland.
Fig19: Taliesin West. F.L.Wright. 1937. Arizona.



"(...) pues el mundo, al final, nos es un drama total, ni tampoco una máquina perfecta, pero algo inacabado, un proceso en construcción."

Carl L. Becker

La arquitectura moderna en São Paulo solamente se consolida en los años 50, con la figura de Artigas en la cabeza del movimiento. Además de tardío, ha sido un movimiento lento y paulatino.

La producción de Artigas es una obra de carácter evolutivo, que fue creciendo y madurando a lo largo de los años, siempre de acuerdo a las ideas sobre sociedad y derechos humanos del arquitecto, quién buscaba una conciliación entre las ideas de un “pueblo brasileño” y de una arquitectura universal.

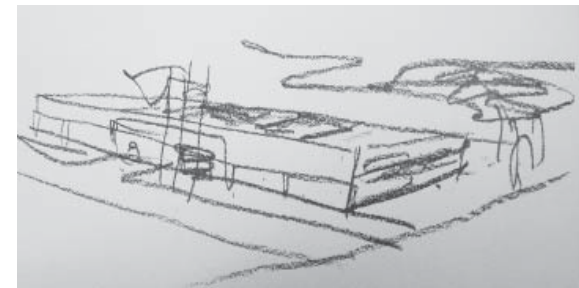
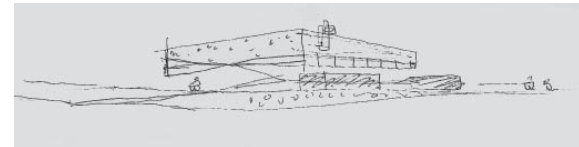
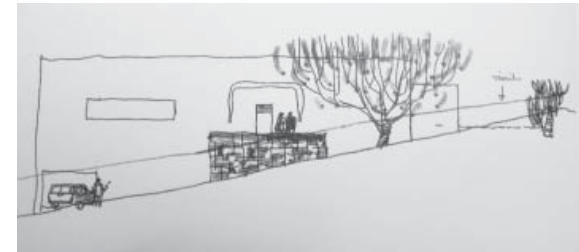
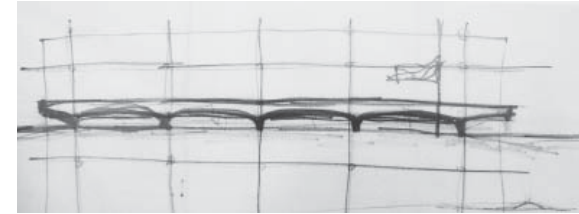
Para él, la arquitectura debería ser entendida más que nada como una actividad creativa a servicio del hombre. Afirmaba que la arquitectura representa el derecho humano a la belleza. Y esta filosofía ha dejado impresa a sus obras, principalmente en la capital paulista, utilizando para eso el concreto armado.

Su arquitectura está basada en las formas geométricas, con la utilización de la cubierta como un envoltorio que abraza el todo. Dar solución a las primeras y primordiales funciones de la arquitectura: sombra y abrigo. Y aunque su concepción formal cambió considerablemente de sus primeras obras a su periodo de madurez, ha mantenido siempre presente¹ la continuidad espacial, la fluidez y la diferencia de niveles, que tenían un papel fundamental en la organización de las plantas, trabajando como un elemento estructurador de esta, sectorizando los espacios sin la necesidad del uso de paredes, a través de la creación de grandes espacios vacíos conectados por rampas. La resolución del espacio, así, es su preocupación central. Las paredes, la construcción, los pilares, son consecuencias del espacio. Este, debe ser comprensible por todos, habitable por todos, y el cual todos pueden apropiarse sin restricciones, dando la oportunidad de vivir e interpretar el espacio cada cual a su manera.

Las soluciones estructurales encontradas por Artigas fueron utilizadas por muchos de los arquitectos de su época. Sus proyectos no tenían las 4 fachadas, eran pensados como un solo elemento, que determinaba las perspectivas del volumen como un todo. La vocación perenne de su arquitectura fue conquistada por tratarse de una arquitectura moderna, sí, pero con fondo nacional y rescatando elementos de la tradición constructiva brasileña, adaptándolos y se utilizándose de ello en su obra.

“En la década de 50 creí necesario cambiar la tipología de la casa paulistana. Se trataba de modificar la división interna espacial de la casa de la clase media paulistana, que necesitaba actualizarse con relación a las modificaciones sociales que se procesaban en nuestro país. Ella ya no podía imitar la casa tradicional, influenciada por la casa de campo. En esta época, por ejemplo, era común que las casas mantuviesen la entrada de coches como reminiscencia de la antigua “cochera”, con las habitaciones de los empleados y el tanque de lavar ropas al fondo de la casa. Para

¹ Desde sus obras del periodo “Wrightiano”.



Pag. Anterior: Fig1: 2ª Residencia Taques Bittencourt. 1959.

Arriba: Fig2: Escuela Técnica de Santos. 1968.

Fig3: Residencia Gilberto Périgo. 1974.

Fig4 y 5: Fau-Usp. 1961.

mí, ellas deberían ser pensadas como un objeto con cuatro fachadas, más o menos iguales, ajustándose al paisaje, como una unidad. Así, tanto el garaje como la habitación de la empleada y lavandería estaban incluidos en esta unidad. Y cada una de estas unidades, resultando en un barrio o ciudad más equilibrada, donde cada uno de sus elementos hablaría su propio lenguaje.”²

Según Correia de Lira, Artigas ha pasado por “movimientos inquietos entre los cánones modernos, con la decantación habilidosa de algunas de las reglas básicas; su trayecto es un recuerdo insolente de que las normas de arte y técnica más avanzadas no conducen por sí solas a los verdaderos fines de la arquitectura. (...) En dos palabras, inquietud experimental y contundencia crítica, realismo constructivo y sobriedad poética distinguen su trabajo de arquitectura, indisoluble de una experiencia particular de su tiempo.”³

En su trayectoria ha levantado estructuras monumentales, expresión del deseo de abrir espacios para que la vida pudiera circular libremente dentro de ellas. “Admiro los poetas. Lo que ellos dicen con dos palabras nosotros tenemos que exprimir con millares de ladrillos”. Vilanova Artigas quiso siempre más de la arquitectura.

LOS PRINCIPIOS DE SU ARQUITECTURA

La arquitectura de Artigas es hecha por líneas regulares, regidas por las estrictas leyes de la geometría, con formas puras y extrema simplicidad. En ella, los volúmenes triunfan en una retomada de las verdades primordiales de la arquitectura y de sus elementos básicos. Ganan evidencia los juegos de luz y sombras; llenos y vacíos. Existe una perfecta integración entre forma, función y estructura. La racionalidad comparece en la propuesta de reducción formal a las superficies planas y a la eliminación de elementos adicionales superfluos. La solidez de las grandes superficies en concreto forma plano y estructura, en equilibrio con las transparencias. El espacio es organizado de manera extremadamente racional, donde la arquitectura tiene el poder de sustituir el mundo natural por el mundo humano. Otro detalle importante y una constancia en su obra es la alta técnica constructiva y precisión en el acabado y en el detalle.

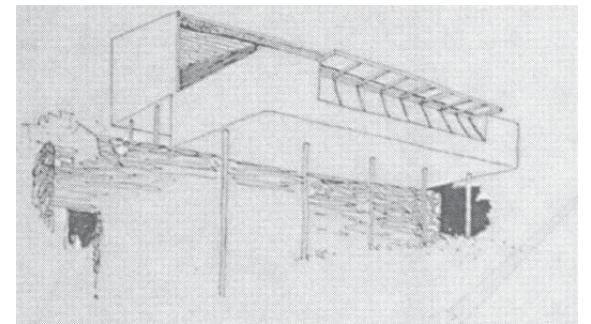
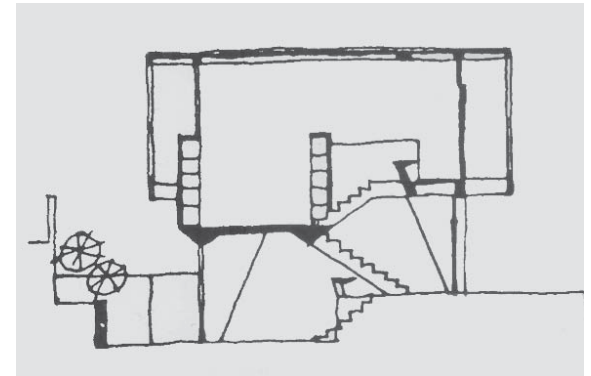
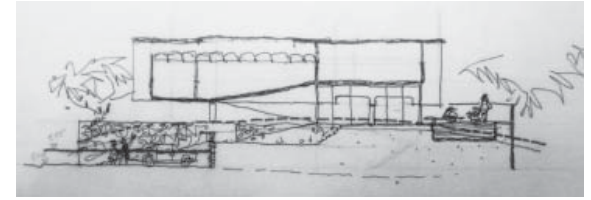
“La geometría es el lenguaje de la razón en el universo de los signos”⁴

Existe en su obra un aspecto austero de confianza en la forma, o, por así decir, un carácter de simplicidad intimista.

2 Vilanova Artigas. En “*Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*”. Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura. São Paulo, 1987

3 José Tavares Correia de Lira. En *Caminhos da Arquitetura*. Cosac Naify. São Paulo, 2004.

4 Jean Starobinski. “*Os Emblemas da Razão*”. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.



Arriba: Fig6: 2ª Residencia Taques Bittencourt. 1959.

Fig7: Residencia Rubens de Mendonça. 1958.

Fig8: Residencia Rivadávia Mendonça. 1944.

La opacidad maciza del concreto bruto, cuya aspereza y rusticidad se acentúan a través de las marcas dejadas por los moldes de madera, garantiza un retorno continuo de la obra a su dimensión sensible: la conciliación entre modernidad y tradición.⁵

Son construcciones donde la forma y la estructura trabajan en el límite de sus funciones y de sus especificidades. La técnica sirve como estructuradora de la forma y ordenadora del espacio. Ejemplo de equilibrio formal y tecnológico que ultrapasa la función utilitaria arquitectónica y adquiere valor estético de belleza escultórica. Una obra genuinamente singular, pero con raíces en la racionalidad universal del proyecto moderno. Lo bello es justamente la simplicidad de la propuesta formal y estructural.

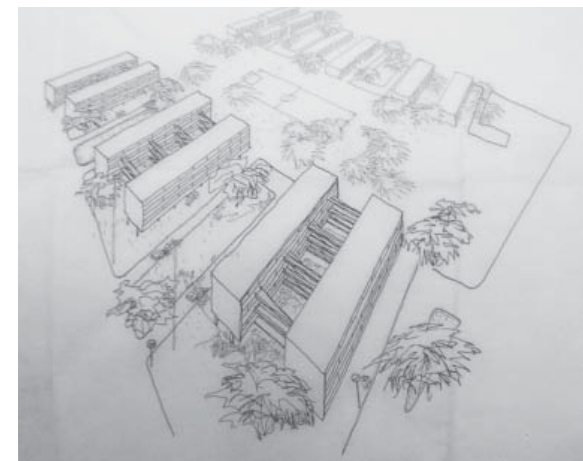
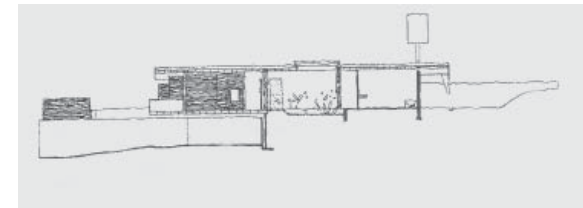
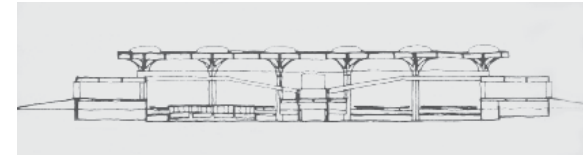
Desde sus primeros proyectos, la concepción espacial es continua y homogénea, rompiendo con la espacialidad clásica. Ha optado por abolir los elementos jerárquicos, creando un mayor flujo continuo entre los ambientes y con eso una mayor armonía del conjunto. Los espacios internos son libres y transparentes al paisaje natural exterior, eliminando la separación entre espacio interno y espacio externo. Un movimiento dinámico e ininterrumpido dicta el equilibrio del conjunto.

Tiene la capacidad de provocar la participación sensorial del observador. Sus obras trabajan como elemento reorganizador y definidor del entorno urbano. Su arquitectura actúa en la construcción del espacio del hombre moderno. Para eso, trabaja en la estricta relación entre el espacio natural y el espacio construido, en el dialogo arquitectura - naturaleza. Conceptualmente concebidos como parte integrante de la estructura urbana, no como unidad aislada. Realiza, a la vez, la oposición y la unión entre el público y el privado⁶. Funde la parcela con la calle, así como la parcela con la edificación. Desafiando las leyes de la naturaleza, inventa y construye la compleja forma geométrica.

La manera como el arquitecto utiliza y se apropia del color es otra de las características marcadas de su obra. Sea con el uso de colores primarios, fuertes, como en la casa Olga Baetá, o con colores en ton pastel, como en la estación de Autobuses o en la segunda residencia Taques Bittencourt, el color es siempre un elemento presente en su arquitectura,

⁵ Como afirmaba el mismo Artigas, la manera de construir dejando aparente las marcas del encofrado de madera en el concreto remite a los sistemas constructivos del interior de Paraná, y aproxima la obra al "pueblo", ya que esta dejase ver como ha sido hecha, en una perfecta unión entre artesanía y tecnología.

⁶ Consigue eso a través de la apropiación del espacio público por el privado y vice-versa. Es como si la parcela no fuera el límite para su concepción. El límite es la ciudad, el entorno urbano donde se insiere el proyecto. Y tampoco hay un punto en el que el exterior para: es como si, a través de los patios y las transparencias, el espacio exterior invadiera el interior del edificio, en un proceso siempre constante de cambios e interrelaciones.



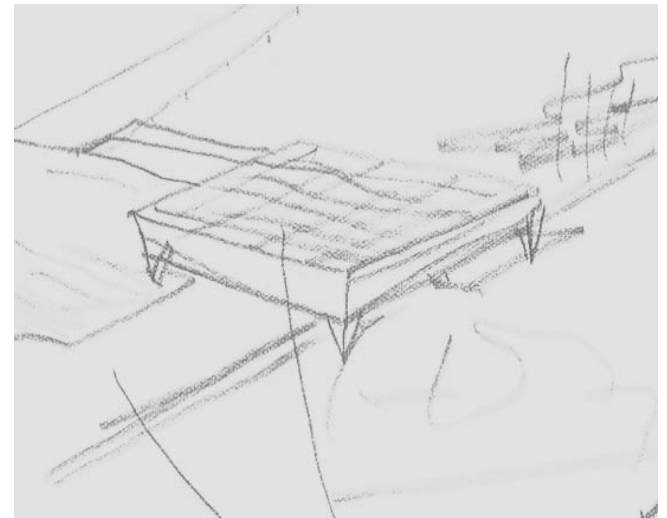
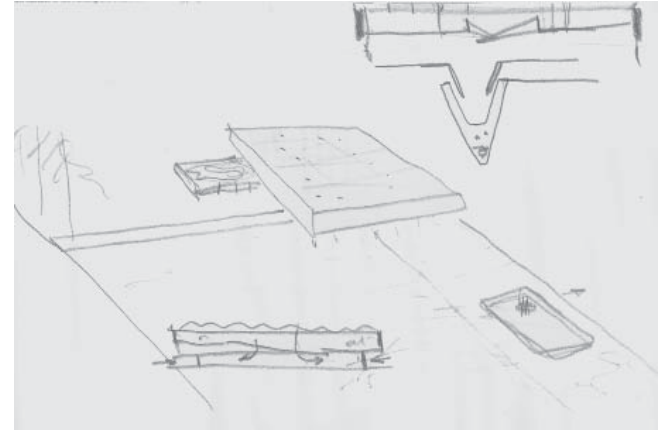
Arriba: Fig9: Estación de Autobuses de Jaú. 1973.

Fig10: Residencia Elza Berquó. 1967.

Fig11: Conjunto Habitacional Americana. 1972.

siempre cobrando papel protagonista y de identificación inmediata. En este sentido, cabe otra vez a Artigas el papel de pionero en la inserción de una característica a la arquitectura de São Paulo.

La obra de Artigas se forma en la síntesis y consigue plena autonomía. Es en realidad la unión perfecta de los dos puntos más elementares de la arquitectura: Arte y Técnica. Es una lección ejemplar de que la estructura es el éxito de la forma.



Arriba: Fig12 y 13: Fau-Usp. 1961.

El análisis de la participación política y social de Artigas, sus discursos, lo que él exigía a los arquitectos, relacionados a su arquitectura, no siempre es algo sencillo. Y eso porque, en la mayoría de las veces, existe un desfase inmenso, muchas veces insuperable, entre los conceptos y los proyectos, el discurso y la obra, la teoría y la práctica. Por eso, lo que se hará aquí no es una interpretación y ni siquiera ningún tipo de afirmación sobre sus posiciones, sino más bien serán presentados los hechos relacionados a su postura política y social, así como, a medida de contrapunto, algunos datos sobre la arquitectura producida por el arquitecto en los mismos años. El mismo Artigas, en 1978, se daba cuenta de eso, cuando publica que a lo largo de su carrera, él ha tomado (...) *“posiciones que no son solamente políticas, pero siempre la posición del artista que quiere estar al lado del pueblo y quiere, como pueblo brasileño, luchar por una independencia que es difícil reconocer. Y también es dos veces, o 10, o 20 veces más difícil para mí, al lado del diseño, del “design” como tal, del diseño como designio, encontrar una posición que justifique la tomada de posición al lado de la arquitectura en cuanto arte moderno, porque hasta que punto eso integra paralelamente a las mejores aspiraciones del nuestro pueblo, lo que me llevó a tomar asumir también posiciones políticas (...) Me siento orgulloso de alguna manera, aunque estas correlaciones con los resultados de mi trabajo me decepcionan algunas veces, profundamente, por la incapacidad que tengo de comprender si de hecho las cosas que hago tienen el significado que me gustaría que tuviesen (...)”*¹

Cabe destacar que, como las obras aquí estudiadas fueron construidas entre los años 1948 y 1953, será en este periodo que dicha relación se centrará más.

A principios de los años 50² Artigas publica varios textos de carácter extremo, muchas veces criticando duramente los grandes nombres de la arquitectura mundial, en especial a Frank Lloyd Wright y a Le Corbusier.³ Los principales textos de esta época son *“Le Corbusier e o imperialismo”* y *“A Bienal é contra os artistas brasileiros”*, de 1951; *“A arquitetura moderna brasileira”* y *“Os caminhos da arquitetura moderna”*, de 1952; y *“Considerações sobre arquitetura brasileira”*, de 1954. En 1984, en la introducción del libro en que publicaba estos y otros textos, Artigas explicaba que el momento político por el que el país atravesaba tenía mucho que ver con sus posiciones y sus postulados. Aclaraba que los textos, que habían sido publicados en la Revista Fundamentos⁴, *“(..)difícilmente se puede comprender hoy [1984] sin considerar el complejo político-cultural dentro del cual fueron concebidos. Era el inicio de la Guerra Fría y, con ella, el fin de la unidad entre los intelectuales y artistas que participaban a su modo*

1 Declaración a Lena Coelho dos Santos. São Paulo, 1978. En Projeto nº 109, São Paulo, abril 1988, p.94.

2 Los primeros textos de Artigas que fueron publicados datan a partir de 1951, a excepción de una carta a un cliente, de 1945.

3 Aunque eran los más citados por Artigas, este también ha hecho críticas a otros grandes nombres, como son Alvar Aalto, Mies van der Rohe o Walter Gropius.

4 Revista de fondo político, que con el pasar de los años se tornó uno de los principales vehículos de divulgación del Partido Comunista, y de la cual Artigas participaba como director.

de los horrores de la guerra recién acabada. La ruptura de la unidad desencadenó una batalla ideológica y política entre los grupos que se formaron: los del campo de guerra y los del campo de paz, como decíamos entonces. (...) He participado de estos eventos. Porque como responsable por la revista [Fundamentos], tenía que convivir con los escritores en su ABE [Associação Brasileira de Escritores] y en sus famosos y frecuentes congresos; y porque me esforzaba en conducir para el debate político e ideológico los pocos arquitectos de aquella época, aprisionados por sus tareas profesionales, sin tener como utilizar sus tradiciones culturales a la altura de la oportunidad histórica.”⁵

Así, es evidente que la crítica principal de Artigas se dirige a las posiciones de lucha, o de falta de, que asumían estos arquitectos, antes que a su arquitectura. Él mismo llega a afirmar que el objetivo del escrito es *“fundamentalmente o de enseñar que la obra de los arquitectos expresa ideológicamente el pensamiento de la clase dominante - la burguesía. Y aun más, que en las circunstancias actuales [1951] entre las dos clases - la burguesía y el proletariado - la arquitectura moderna tal cual como la conocemos es una arma de opresión, arma de la clase dominante, una arma de opresores, contra oprimidos.”*⁶ Artigas, como miembro del Partido Comunista, esperaba que ellos levantasen banderas en la lucha social, que tomaran partido en contra de la burguesía y del capitalismo vigente y cada vez más dominador. Su gran protesta es sobre todo acerca de la función social del arquitecto, y de la falta de una postura responsable delante del momento político, un posicionamiento a favor del pueblo, por parte de los grandes arquitectos. Artigas era un gran formador de conciencia crítica de base social entre los arquitectos de su época, y, al final, acabó por esperar la misma posición de sus compañeros de profesión.

En el texto *“Caminhos da arquitetura moderna”* de 1952, Artigas critica la penetración americana en Brasil durante la guerra, diciendo que EE.UU. se ha aprovechado de eso para instalarse por aquí. Pero el mismo Artigas ha disfrutado, por así decir, de esta penetración, ya que su beca de estudios, que le permitió pasar un año viajando y estudiando la arquitectura americana, lo ha conseguido en este mismo programa.

Luego, en el mismo texto, critica la arquitectura moderna y sus formas. Además, hace una relación, igualmente dura a ambos lados, entre Le Corbusier (citado como *Apólo*) y Frank Lloyd Wright (*Dionísio*). En 1951 ya había proferido duras críticas a Le Corbusier en el texto *“Le Corbusier e o imperialismo”*⁸. Ya con relación a la arquitectura producida, es por estas fechas en que empieza a utilizarse de las formas y técnicas del ideario moderno, como son el uso del

5 Vilanova Artigas. Introducción del libro *“Caminhos da Arquitetura”*, compendio que reúne gran parte de los textos publicados entre los años 1951 y 1984.

6 *“Os caminhos da arquitetura moderna”*. En *“Caminhos da Arquitetura”*. Cosaf & Naify. São Paulo, 2004.

7 Citando el comentarista inglés Eric de Maré que ya había hecho la misma referencia.

8 Aunque en este texto más que a la arquitectura de Le Corbusier, Artigas dirige su crítica al *“El Modulor”* y a sus adaptaciones para que las medidas puedan ser convertidas a pies y así pueda ser aprovechado por el *“imperialismo americano”*.

hormigón armado aparente, los brise-soleil, pilotes, terrado jardín, ventanas alargadas, entre otros, presentes incluso, y casi que por primera vez, en las obras estudiadas aquí, todas del mismo periodo. Además de estos elementos, Artigas pasa también por estos años por una reformulación en la planta tradicional, adoptando partidos con plantas libres e independientes de la estructura, casi siempre estrictamente modulada, y uniendo todo el programa en un solo paquete, resuelto en un único volumen formado por una cubierta “envoltorio”. Años más tarde asume que conoce la obra de la *Unité de Habitation de Marseille*, en la I Bienal de Arquitectura de São Paulo de 1951, obra en que el arquitecto francés explora de manera profunda y saca gran partido de las calidades inherentes del concreto armado. Este proyecto, de 1947, y la capilla de Ronchamp de 1950⁹, se han tornado inspiración para Artigas.

Otro punto importante a destacar es el levantado por Sergio Ferro¹⁰, compañero de Artigas en tantas ocasiones, sobre la función social del arquitecto a la hora de proyectar haciendo una referencia a las condiciones en el lugar de trabajo de la construcción. Las obras de Artigas, por lo general, son de difícil ejecución, con grandes planos en hormigón concretados en la obra, con encofrados contruidos *in situ* por los trabajadores. Según las teorías de Ferro, es deber fundamental del arquitecto a la hora de proyectar pensar en las dificultades encontradas en la obra y garantizar las mejores condiciones de trabajo posibles a los obreros. En cambio, las obras de Artigas, además de la dificultad de ejecución, y también gracias a eso, obligaba a largas jornadas de trabajo. Otro punto a destacar es el alto coste de estas obras. Artigas utilizaba en sus proyectos grandes cantidades de cristales y hierro, materiales muy caros en la época, sin contar el gran uso del cemento armado, que además exigía mano de obra especializada y claro, más cara. Así que sus proyectos no eran accesibles a las clases sociales más bajas¹¹, para quienes él decía en sus discursos que deberían ser los que disfrutasen de la arquitectura moderna. También, años más tarde, como comunista, luchó sin descanso contra el poder político, con ataques en sus discursos y textos. Gracias a eso, acabó por ser dimitido de la escuela de arquitectura. Situación contradictoria, ya que el mismo gobierno al que él atacaba, y que le había retirado su licencia para enseñar, era uno de sus principales clientes. Por estos años, Artigas realiza inúmeros proyectos para el poder público, entre ellos escuelas, conjuntos habitacionales y obras de urbanismo.

Entre los hechos que pueden haber creado esta separación entre el discurso y la arquitectura de Artigas puede estar también su viaje a URSS en 1953. Este viaje, según palabras de Artigas¹², acaba por tener gran influencia en los

⁹ Con estos proyectos Le Corbusier difunde la técnica del concreto armado bruto aparente por todo el mundo y sirve de inspiración en la formación de la nueva arquitectura producida en São Paulo.

¹⁰ En “*O canteiro e o desenho*.”

¹¹ A partir de los años 60, cuando la técnica del concreto se difunde más, este empieza a ser utilizado de manera más sencilla en la construcción y con relativa economía. En este momento el arquitecto encuentra en este material el vehículo materializador de sus convicciones políticas, ya que este facilitaba proyectos para grandes espacios colectivos. Son de esta época los proyectos para conjuntos habitacionales proyectados por Artigas, gran parte de ellos por encargo del gobierno.

¹² En “*Vilanova Artigas*”. Arquíteos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardj; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

pasos que sigue su arquitectura. El viaje sirve para confirmar su ideología política, sus creencias en que el camino para la resolución de los problemas de la sociedad y de la humanidad se encontraban en una reforma socialista, pero regresa “perplejo e irritado” con lo que pudo averiguar de la arquitectura que se desarrollaba en este país, una arquitectura retrasada, sin gran técnica, ninguna creatividad e incluso grosera y fea. Se negaba a participar de dicho movimiento, y de proyectar de manera tan rudimental.

Si hay un punto en que sí la teoría se aproxima de la práctica es en algunos de los elementos citados por él como esenciales a la buena arquitectura moderna. Para él, la arquitectura actúa como generadora de relaciones sociales, incentivadora de relaciones humanas, en contra del individualismo. Sus espacios abiertos, sin barreras físicas o visuales, promueve eso. El punto máximo de esta idea la consigue en el proyecto de la FAU, donde, según palabras del arquitecto, *“la espacialidad de la democracia, en espacios dignos, sin puertas de entrada, porque la quería como un templo, donde todas las actividades son lícitas.”*¹³

La idea opuesta, pero que también se encaja a estos patrones, se ve en las grandes formas que se encierran hacia el exterior y se abren hacia sí mismas, como son la gran mayoría de sus casas de finales de los años 50. Es la manera con que su obra madura adopta la negación del lote urbano como base primordial, como si con eso el arquitecto negara también la situación político-económica en el país, generando una preocupación esencial por el espacio interno.

Y claro, como siempre afirmaba el arquitecto, su gran orgullo era la representación de la manera de construir de siempre en el país, que le acercaba al pueblo y le permitía interactuar con él, principalmente remitiendo a las obras del interior de Paraná¹⁴.

13 Vilanova Artigas. En *“Vilanova Artigas”*. Arquitectos Brasileiros. Álvaro Puntoni y otros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardí; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

14 Aunque aquí no se refiere a la manera de construcción propiamente dicha, pero sí que sus obras remiten a ella, ya que la manera como deja sus edificios, con el concreto en su estado natural y aparente, con las marcas de los moldes de madera en su superficie, recuerda las casas de madera del interior de Paraná.



LONDRINA DESDE SU FUNDACIÓN HASTA HOY

La región Norte del Paraná era prácticamente desconocida hasta principios del siglo. Solo se supo de ella cuando Inglaterra, que tenía interés en abrir nuevas áreas para el cultivo del algodón en el exterior, recibió noticias a través de expediciones exploratorias que venían en la búsqueda de nuevas tierras.

Los ingleses fueron hasta la región y después de verificar la riqueza del suelo, adquirieron 515 mil alqueires¹ de tierras para el plantío de algodón. La inversión fracasó, y para revertir la situación y salvar el dinero gasto fue creada en Londres la compañía “Paraná Plantations” con la subsidiaria “Companhia de Terras Norte do Paraná” - C.T.N.P. - en Brasil. Empieza entonces uno de los mejores ejemplos de colonización registrado en Brasil.

Los ingleses dividieron el terreno en pequeñas parcelas y las vendieron en pagos fraccionados, favoreciendo así los pequeños agricultores. Abrieron carreteras y crearon alguna infraestructura básica para el local.

Según Castelnou, en función de las facilidades en el pago y de los anuncios hechos por los ingleses, llegaron a la región personas de todo Brasil y del mundo, en un total de 33 nacionalidades.

Londrina, la “hija de Londres”, surge en 1929 con la función de coordinar y promocionar el plano de colonización de la “Companhia de Terras Norte do Paraná”, y se constituyó en un centro colector de materia-prima y distribuidor de servicios a la población regional. En 1934, teniendo en vista el progreso y el elevado nivel de desarrollo económico, Londrina tornase municipio. Era época del régimen de dictadura del gobierno de Getúlio Vargas, y por eso quién firmó el acto de creación de la ciudad fue el interventor Manoel Ribas. En 1935 fue inaugurada la ferrovía que unía Londrina al resto del país. Era la salida para el crecimiento de la ciudad, de la apertura de mercados para la distribución de la producción. El principio del progreso.

Londrina ha tenido un gran desarrollo debido, en gran parte, a la cultura de café. En las décadas de 40, 50 y 60 era conocida como la capital mundial del café. Desde el principio ha sido polo centralizador de actividades, debido a las grandes posibilidades económicas que tenía. En 1940, representaba el 27,5% de la población de la provincia de Paraná, y en 1950 llegó a 48,6%. La mayor parte de los habitantes eran jóvenes que llegaron a la ciudad en busca de trabajo y nuevas oportunidades. Por estos años la ciudad se expandía por todos lados provocando el surgimiento de decenas de nuevos barrios. En 1951 y 1952 la construcción de edificios alcanzó una media de 2,5 al día².

¹ Alqueire designaba originalmente una de las bolsas o cestos de carga que se ponían sobre el dorso de los animales utilizados para el transporte de carga. Luego, el contenido de aquellos cestos o bolsas, más o menos estandarizados por la capacidad de los animales utilizados en el transporte, fue tomado como medida de granos, y al final acabaron designando el área de tierra necesaria para la plantación de todas las semillas contenidas. Este valor es diferente en cada región de Brasil, y en Paraná equivale a 110 x 220m, 2,42 hectáreas.

² Antonio Castelnou. “Arquitetura londrinense: expressões de intenção pioneira”. Atrito Art. Londrina, 2002.



Pag. anterior: Fig1 y 2: Imágenes de Londrina en los años 40 y 50
Arriba: Fig3: Mapa de Paraná con las áreas colonizadas por la CTNP en Londrina
Fig4: Vista de Londrina en 1934

En este momento Londrina surgía en el escenario nacional como importante ciudad del interior de Brasil. También en esta época había una masiva entrada de capital en el país. La nueva configuración urbana que se formaba en Londrina, a través del proceso de extensión y verticalización de la ciudad, era la afirmación de su expansión económica.

Los gobernantes tenían interés de afirmar Londrina como polo centralizador de desarrollo de la región, una ciudad moderna, una promesa de buenos resultados en inversiones. Eso ha provocado la modernización de la arquitectura local, que se abrió a la cultura paulista³ con sus bases racionalistas. Así, el perfil de la ciudad cambia, con la implantación de una arquitectura de volúmenes puros, en hormigón y cristal, y con la utilización de rampas, cuyo principal arquitecto es Vilanova Artigas.

La ciudad siguió su desarrollo económico, provocando así su crecimiento físico. En los años 80, la ciudad pasa por el más grande período de expansión urbana, con la construcción de cerca de 800 edificios con más de 3 plantas, causando la verticalización de la ciudad⁴.

Hoy la ciudad exhibe como una de sus postales la antigua estación de autobuses, proyectada por Vilanova Artigas. Además de esta, son considerados marcas de la ciudad el lago "Igapó", la catedral, la concha acústica de Henrique Mindlin, y la nueva estación de autobuses, proyectada por Oscar Niemeyer.

LA CIUDAD JARDIN

El modelo de ciudad-jardín fue creado por Ebenezer Howard⁵ en Inglaterra a finales del siglo XIX, y en la teoría ha sido uno de los planos urbanísticos más logrados de la época. Tenía un lenguaje extremadamente sencillo, convirtiéndose en una alternativa a los modelos existentes que oponían el campo y la ciudad⁶.

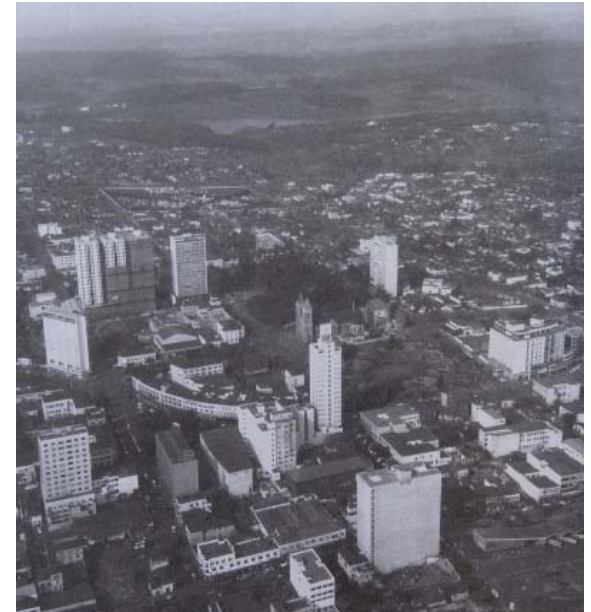
Su propuesta era basada en la adquisición de tierras en zonas agrícolas, distantes de zonas urbanas consolidadas, en una búsqueda de mayor autonomía. Recalca la importancia de que se trataban de inversiones privadas, sin la participación del gobierno. Eran urbanizaciones formadas por un núcleo urbano, con el 95% de la población y poco más de 16% del territorio, circundado por un cinturón verde, la zona agrícola, que tenía 84% del territorio y el 5% de la

3 Siempre hubo mucha rivalidad entre Londrina y Curitiba, la capital de la provincia, y esta es una de las razones por las cuales la sociedad y los gobernantes de Londrina fueron a buscar en São Paulo los modelos e inspiraciones para la configuración de la ciudad.

4 Antonio Castelnuov. "Arquitetura londrinense: expressões de intenção pioneira". Atrito Art. Londrina, 2002.

5 "Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform." 1898. Posteriormente renombrado "Garden Cities of Tomorrow".

6 La ciudad-jardín era una propuesta que, en teoría, unía las ventajas de ambos modelos: la ciudad, con su gran oferta de trabajo y servicios; y el campo, con una vida más sana; con la supresión de sus principales problemas: de un lado, la falta de condiciones higiénicas y la polución de las ciudades, del otro, los bajos sueldos y la falta de servicios y de vida social del campo.



Arriba: Fig5: Vista de Londrina en los años 50

Fig6: Vista de Londrina en los años 60

población, y que tenía la función de abastecer la población de géneros alimenticios así como controlar el crecimiento urbano. Los núcleos serían formados por varias ciudades-jardín, de 32.000 habitantes cada una, interconectadas entre sí y con una central, conectada a todas las demás, que tendría 58.000 habitantes. Las diversas ciudades-jardín estarían conectadas por ferrovías y carreteras, y serían autosuficientes e independientes las unas de las otras. Estarían dispuestas de manera radial, con el centro ocupado por la ciudad principal del conjunto.

La repercusión de sus ideas ha sido vasta e inmediata, pero la cristalización de la idea no se dio como Howard esperaba: en 1902 ha sido construida la ciudad de Letchworth, a 50km de Londres, que al final no ha podido negar las influencias de esta, yendo en contra a sus premisas iniciales.

En Brasil, según Bruand, las primeras iniciativas inspiradas en este modelo se dieron en 1916, en São Paulo, con la creación de barrios para la burguesía inspirados en las ideas de Howard, y luego en 1930, cuando Alfred Agache⁷, en su plan para la reurbanización de Rio de Janeiro, ha propuesto dos ciudades-jardín en islas cercanas a la ciudad, Governador y Paquetá.

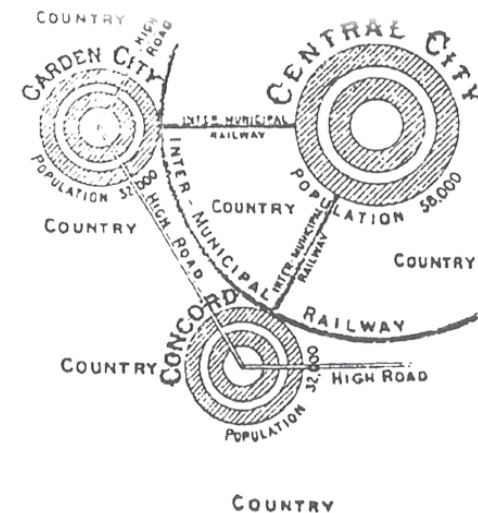
La CTNP, cuando empieza la construcción de nuevas ciudades en la región norte de Paraná, adopta el sistema en muchas de sus características. Eran pequeños núcleos conectados por vías férreas y para coches, con un centro ordenador más grande, que seguían más o menos los parámetros dictados por Howard años antes. Las principales características que la propuesta de la CTNP recoge de la de Howard son las siguientes:

- Sistema de adquisición de tierras con capital privado;
- Previsión de una red de pequeños núcleos (en el caso de la CTNP, las ciudades de Nova Dantzig, Rolândia y Arapongas) conectadas a otros más grandes (Londrina y Maringá);
- Relación campo-ciudad, muchas veces sin seguir estrictamente la forma propuesta por Howard, pero con la misma ideología;
- Limitación del núcleo urbano a través de los cinturones verdes;
- Control del espacio urbano a través de un plano;
- Población del núcleo alrededor de 30.000 habitantes.⁸

La colonización del norte de Paraná ha sido un ejemplo de eficacia en la práctica de teorías que venían siendo pro-

⁷ Arquitecto y urbanista francés, que en Brasil, contratado por el gobierno dictatorial de Getúlio Vargas, ha elaborado proyectos de urbanismo para las ciudades de Rio de Janeiro, Curitiba, Recife, Porto Alegre y otras, entre las décadas de 30, 40 y 50.

⁸ Juliana Suzuki. "Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina: Uma Contribuição ao Estudo da Arquitetura Moderna no Estado do Paraná". Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo. São Paulo, 2000.



Arriba: Fig7: Modelo de ciudad-jardín según Howard
Fig8: Modelo de conexión entre las ciudades-jardín

badas a pequeña escala en Brasil, tornando la región un ejemplo impar de rápido desarrollo económico y social en el país.

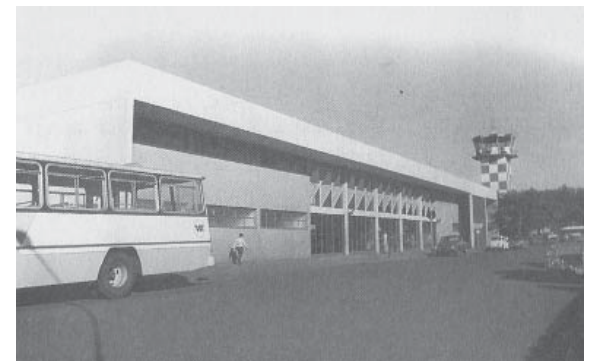
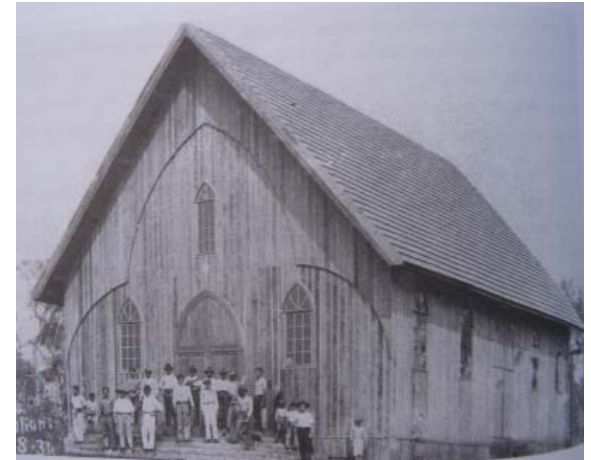
EVOLUCION DE LA ARQUITECTURA EN LONDRINA

En el principio de la ocupación, a finales de los 20, las construcciones eran de palmito, material abundante en la región, con suelo de tierra y cubiertas con tablas de pinos. Poco a poco los pioneros empezaron a sustituir esas casas por otras en madera. Se hacían por el sistema de mata-juntas, con tejado en dos o cuatro aguas con tejas de tipo “francesa” y barandillas con balastradas en madera. Eran construcciones en madera, sin color o ornamentación alguna, afirmando su carácter provisional.

La primera construcción de dos plantas en ladrillos data de 1934. De ahí hasta mediados de los 40 las construcciones son, en su mayoría, hechas en ladrillos, en estilo ecléctico ó Art Déco, imitando a los palacetes de la avenida paulista en São Paulo. En este periodo, incluso en las construcciones en madera, ya están presentes textura y colores, composiciones volumétricas más complejas, cuidado con la plástica y riqueza de detalles y ornamentos, afirmando el carácter definitivo de los edificios.

A partir de los años 50 Londrina pasa a tener importancia dentro del escenario nacional. Para afirmar esta condición, era necesario una arquitectura de destaque, que enseñase su creciente progreso. Con esto, la arquitectura de la ciudad adquiere conceptos de la modernidad arquitectónica iniciada en São Paulo⁹, cuyos principios se basaban en el movimiento racionalista. El arquitecto Vilanova Artigas es invitado a realizar varios proyectos en la ciudad, entre ellos el edificio “Autolon”, el cine “Ouro Verde”, la antigua Estación de Autobuses, la guardería “Casa da Criança” y el Estadio Municipal, este último no construido. Después de Artigas, algunos arquitectos construyeron en Londrina edificios siguiendo estos mismos criterios, con destaque al edificio del aeropuerto, proyectado en 1954 por Rubens y Carlos Cascaldi, que un poco más tarde sería socio de Artigas durante algún tiempo. El proyecto, entre otros elementos característicos de la obra de Artigas en Londrina, presenta el pilar en “V” con revestimiento cerámico, modulación en la estructura, grandes superficies acristaladas, el uso del concreto armado aparente, formas geométricas bien definidas, uso masivo de materiales industrializados y la cubierta plana, que define el volumen y baja hasta el suelo a través de las paredes laterales, y juntos forman un involucro o una moldura para la edificación. La forma, un volumen sencillo, formado por un único prisma rectangular, en donde la horizontalidad queda destacada, así como la elegancia de los planos sencillos, también es una aportación del ejemplo de Artigas en la arquitectura local.

⁹ Una vez más, negando cualquier influencia que pudiera tener la capital.



Arriba: Fig9: Primera Catedral de Londrina, 1934

Fig10 y 11: Aeropuerto de Londrina. Rubens y Carlos Cascaldi, 1954

En 1957, Henrique Mindlin proyecta la “Concha Acústica”, en la plaza situada delante de la “Casa da Criança” de Artigas. Otro proyecto que seguía los mismos preceptos, construido en hormigón armado, y explorando una ocupación racional del entorno urbano, promoviendo la integración espacial. Un poco más tarde, en 1959, se inicia la construcción del lago artificial “Igapó”, con la urbanización de las zonas circundantes¹⁰ y posterior proyecto paisajístico de Roberto Burle Marx¹¹. El proyecto del paisajista limitaba los espacios naturales y construidos con la colocación de 187 especies de vegetación nativas. Previa la construcción de caminos, aparcamientos, cuerdas deportivas, viveros para aves y pequeños animales, área de descanso y contemplación de la naturaleza, pista de patinaje, tanque para modelismo naval, además de restaurantes, uno de ellos sobre las aguas del lago, patios para los niños, baños y un gran teatro al aire libre. El proyecto se trataba de una revolución urbana y paisajística en la ciudad, pero infelizmente, por causas políticas¹², no ha sido ejecutado tal cual en los planos.

Aunque la presencia de Artigas ha sido de fundamental importancia en el cambio del paisaje urbano de Londrina, no se puede, entretanto, afirmar que las obras modernas construidas por otros arquitectos en la ciudad se deban exclusivamente a su influencia. Cabe resaltar que estas son, en grande parte, proyecto de arquitectos que ya utilizaban los ideales modernos, como es el caso de Henrique Mindlin, los hermanos Cascaldi y, años más tarde, Oscar Niemeyer. Por otro lado, también cabe mencionar que por estos años promotores asumen el ideario moderno en la construcción de sus edificios, algo novedoso hasta entonces, y de ahí surgen edificios modernos cuyos proyectos, muchas veces, no son firmados por ningún arquitecto, pero que aun así poseen gran calidad proyectual, como es el caso del edificio Julio Fuganti, de 1959. Este edificio, proyecto del ingeniero Américo Sato y construido por *Construtora Veronesi Ltda*, de planta triangular, posee líneas geométricas sencillas, y utiliza varios elementos inseridos por Artigas en el escenario de Londrina, como son el uso de pilotes en la planta baja, revestimiento cerámico, grandes superficies acristaladas, carpintería en hierro, uso del hormigón armado, entre otros. En la fachada del edificio, destacase la volumetría formada por las líneas aparentes de los pilares y forjados, marcados en el plano, así como de las aperturas, que aquí están resultas en franjas verticales, con un coronamiento horizontal en cristal que ocupa toda la última planta. El proyecto preveía la resolución de los problemas de ventilación y iluminación de manera natural, utilizando la ventilación cruzada e iluminación a través de las superficies transparentes.

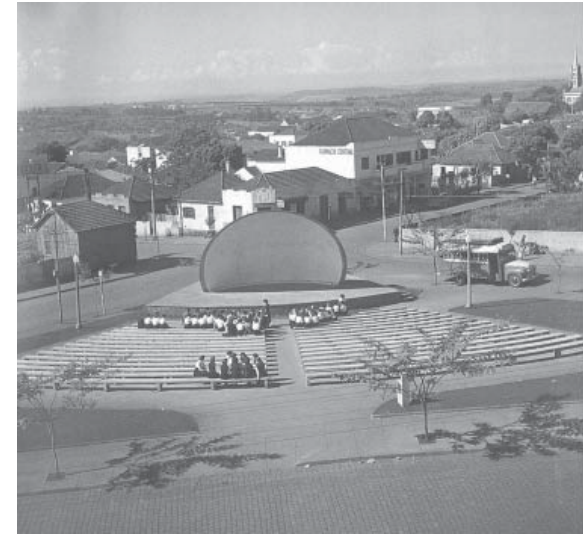
Dignos de mención son también la torre del reservatorio de aguas de la ciudad y el edificio América. El primer, proyecto de 1955 de la *Companhia Constructora Nacional S.A.*¹³, se trata de una estructura de 36m de altura hecha en hormigón armado y mampostería. Es un bloque cilíndrico con líneas sencillas, sin adornos, y con la estructura

¹⁰ El principal interés de la construcción y urbanización del nuevo barrio era el control de la proliferación de “favelas” en el local.

¹¹ Infelizmente el proyecto de Burle Marx, encargado en 1972, ha sido muy modificado durante su ejecución.

¹² El proyecto fue entregado en el ayuntamiento al final del mandato del alcalde Danton Paranaçu, y su sucesor, José Richa, no siguió los planos en la ejecución del parque, manteniendo apenas algunas estructuras y no respetando la vegetación definida por Burle Marx.

¹³ Sin la firma de ningún arquitecto.



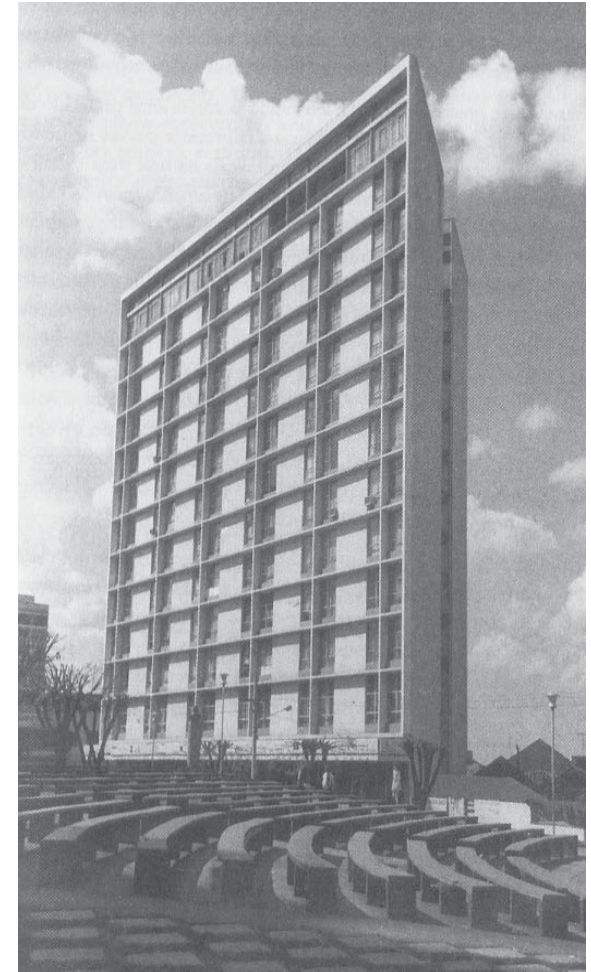
Arriba: Fig12: Concha acústica. Henrique Mindlin, 1957

Fig13: Vista aérea del lago Igapó

aparente. El segundo, de 1957, proyecto de João Serpa Albuquerque, se trata de un edificio comercial resuelto con la utilización de un prisma rectangular sin ornamentos y con ventanas longitudinales por toda la extensión de la fachada. Su planta baja estaba cerrada por cristales de piso a techo, y la planta se encontraba libre y soportada por el uso *pilotis*. Es otro ejemplo de grandes bloques en altura que se empezaron a construir por estos años.

El proceso de verticalización del centro de la ciudad, iniciado con las obras modernas de los 50 y 60, llega a su ápice en los años 70, así como la urbanización y creación de nuevos barrios en las zonas periféricas de la ciudad, con el intuito de acomodar la siempre creciente población. Son de estas fechas también los primeros edificios industriales de Londrina, en respuesta a la política local de incentivo, que buscaba una alternativa a la cultura del café, en declive por entonces. La arquitectura producida en estos años se caracteriza por la verticalidad, y el estilo pos moderno, con uso de colores y materiales industrializados.

En los años 80 Londrina sufre un gran impulso en el mercado de la construcción civil, pasando por el período en que más se construyó edificios de varias plantas. Son, en su mayoría, edificios de características postmodernas, y son de esta fecha gran parte de los edificios de varias plantas de la ciudad. En realidad, este periodo se caracteriza antes por una gran cantidad de obras que por la calidad de estas. Era un momento en que la ciudad sufría un gran crecimiento poblacional, y para responder a eso, eran necesarias medidas de construcción rápida, que, en muchos casos, acabó sin seguir criterios plásticos o de funcionalidad. Estas características siguen en las construcciones de los años siguientes, aunque el crecimiento haya disminuido, y el panorama de la ciudad pasa a ser el de un entorno urbano sin grandes características propias, no destacando la figura de ningún arquitecto o genero definido. Lo que en los años 50 era una promesa de un perfil urbano marcado por obras modernas de calidad, pasa a caracterizarse por un conjunto de edificios sin grandes pretensiones, imagen presente en la gran mayoría de los grandes centros de Brasil.



Arriba: Fig14: Edifício Júlio Fuganti. Américo Sato, 1959



Izquierda: Fig15: Primera construcción de 2 plantas en alvenaría, 1934
 Centro: Fig16: Edificio América. João Serpa, 1957
 Derecha: Fig17: Torre del reservatório de aguas, 1955



Derecha: Fig18: Vista del conjunto edificio Julio Fuganti y al fondo Conjunto Centro Comercial Bosque
 Fig19: Vista de Londrina en los años 70
 Fig20: Vista de Londrina en los años 80

“(. . .) una frontera agreste, más roja de tierra que el rojo de la Revolución, pero también con el rojo de la esperanza que nacía para aquellos que abandonaron sus locales de origen y vinieron a Londrina en busca de una vida nueva.”

Vilanova Artigas

Londrina no fue el palco principal del inicio de la arquitectura moderna brasileña, pero a finales de los 40 y principios de los 50 tuvo una marcada presencia gracias a la obra de Vilanova Artigas. Ahí están edificios de gran relevancia nacional, principalmente la Antigua Estación de Autobuses, que fue calificada como patrimonio histórico y es considerada como una de las obras maestras del arquitecto. Las líneas de este edificio describen el momento de euforia que vivían la ciudad y el país por estas fechas, así como enseñan el origen de los trazos principales de la arquitectura desarrollada por el arquitecto.

La relación de Artigas con Londrina empieza cuando el alcalde Hugo Cabral¹ invita al arquitecto para que hiciera el proyecto de la Estación de Autobuses. A partir de ahí, Artigas, que ya era conocido nacionalmente, comienza una estrecha relación con la ciudad. Sobre su pasaje por la ciudad, el arquitecto relata que para él *“(...)Londrina no fue un campo de maniobras extraño. El espíritu audaz de los pioneros sugería una libertad de creación que yo quizá no pudiera encontrar en otro local del país. (...) Los nuestros primeros pasos aquí con relación a la arquitectura moderna vinieron principalmente de nuestro voluntarismo, que reflejaba el propio espíritu de la ciudad en la época. Y también nuestra lucha por la defensa de la cultura nacional. (...) Teníamos la certeza de que organizábamos un lenguaje de proyecto que la propia arquitectura brasileña conocía poco en esta época. Pero es necesario aclarar que no he elaborado aquí ningún proyecto con intenciones aisladas del pionerismo que hubo en la ciudad.”*²

Respecto a su compromiso con la ciudad, resume de manera muy sencilla:

“(...)Muchos querían construir y yo era el arquitecto. Pero fue, de hecho, un gran desafío para la creatividad de un joven arquitecto, y con eso el temario propuesto para Londrina se enriqueció con extrema facilidad. (...)”

Por estos años, la arquitectura producida en Londrina era principalmente en estilo ecléctico y Art Deco, en muchos casos copias de mansiones de la avenida paulista en São Paulo. El *skyline* de la ciudad era bastante horizontal, siendo de estas fechas los primeros edificios en altura de la ciudad. El edificio Autolon, proyecto de Artigas de 1948, fue el segundo edificio de varias plantas a ser construido en la ciudad. El hormigón armado era un material prácticamente desconocido, así como el uso masivo del hierro y de grandes superficies en cristal. Entre otros elementos inseridos por Artigas en la arquitectura de la ciudad, cabe destacar el uso del *brise-soleil* para la protección solar, las rampas y la planta baja libre soportada por pilotes.

Ya la obra de Artigas pasaba por cambios en este momento, volviéndose a soluciones tanto de volumetría como de concepción espacial más sencillas y elegantes, con el uso de líneas rectas, formas geométricas y hormigón armado.

¹ Alcalde de Londrina entre los años 1947 hasta 1951.

² Vilanova Artigas en entrevista al periódico *“Folha de Londrina”* en 30 de agosto de 1983.



Arriba: Fig1: Vista del centro de Londrina en principios de los 50

Fig 2: Vista de las estaciones de autobuses (arriba) y la ferroviaria (abajo) y el contraste entre los dos edificios proyectados en la misma época

Este cambio había empezado pocos años antes, con proyectos como el del Hospital São Lucas, en Curitiba, y del edificio Louveira, en São Paulo. Su proyecto para el Hospital São Lucas³, una de sus primeras obras de gran porte, se trata de una interpretación de las concepciones puristas de Le Corbusier, como estructura independiente, ventanas dispuestas en una franja horizontal y alargada por todo el bloque, bloques integrados por rampas y composición geométrica pura, además de la utilización del hormigón armado y cubierta plana. Ya en el Louveira están marcadas las líneas sencillas, las diferencias de niveles, la composición horizontal en la fachada y el uso de pilotes, revestidos en pequeñas piezas cerámicas⁴ en planta baja, y su integración al espacio urbano, gracias al jardín creado entre los dos bloques que se conecta a la plaza que está justo delante. La composición de la fachada, como veremos a continuación, se asemeja a la de edificios proyectados en Londrina poco tiempo después, como la Santa Casa de Londrina o el Hospital de Londrina, en donde Artigas hace uso de distintos planos, materiales y texturas para dotar movimiento y afirmar la horizontalidad del volumen.

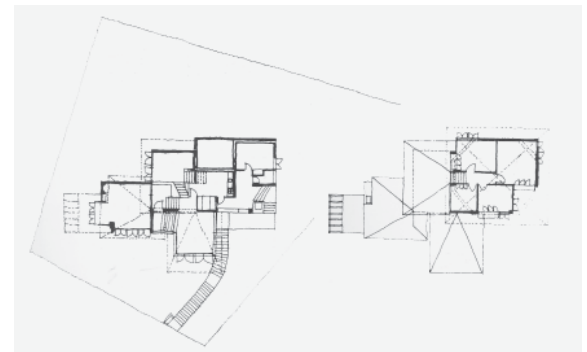
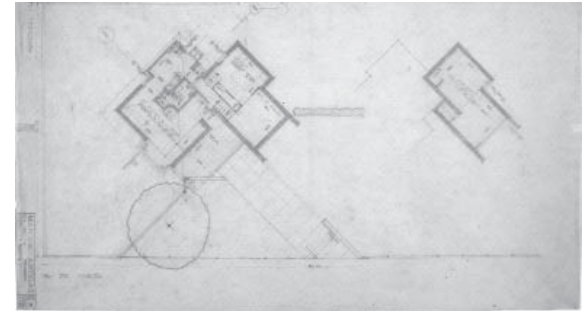
Antes de eso su obra, como citado anteriormente, se identificaba más al movimiento “orgánico” de Frank Lloyd Wright, con el uso de grandes tejados en voladizo, ladrillo aparente y una división espacial más tradicional. Los espacios giraban alrededor de un núcleo centralizador, generalmente una chimenea o la zona de cocina y servicios, y se encontraban casi siempre bastante compartimentados. Artigas tampoco hacía uso de la transparencia a través de grandes superficies acristaladas, y tampoco formaban parte de su repertorio varios elementos del ideario moderno adoptados a partir de aquí, como son la estructura, planta y fachadas libres, pilotes, rampas, grandes estructuras en hormigón armado, entre otros.

Entre las primeras obras proyectadas por el arquitecto en Londrina, en 1948, están el cine Ouro Verde y el Edificio Autolon, propiedades de la “*Sociedade dos Amigos de Londrina - SAL*”. Construidos uno al lado del otro, poseen características semejantes, como revestimientos cerámicos y pilares de sección circular. Entre los dos edificios fue proyectado un jardín que los unía, en una solución parecida al del edificio Louveira. La fachada del edificio Autolon que mira hacia el jardín está protegida por brises horizontales. Es de 1948 también el proyecto del Hospital de Londrina, este no construido.

En 1950 Artigas proyecta la escuela y guardería “*Casa da Criança*”, que remite más claramente al movimiento racionalista. Volúmenes puros, planos de vidrio, pilotes y la forma curva de la terraza marcan la volumetría de este edificio. La implantación del edificio en la parcela, en forma de una “L”, mantiene interacción con la plaza que hay por delante, como si fuera un prolongamiento del espacio público. Sobre esta obra Artigas cuenta que “*a toda la gente*

3 Primer proyecto en que el arquitecto hace uso de rampas.

4 Como en la mayoría de los proyectos de Londrina.



Arriba: Fig3: Planta baja primera residencia del arquitecto, 1942

Fig4: Planta baja residencia Rio Branco Paranhos, 1943

Fig5: Residencia Rivadavia Mendonça, 1944



Derecha: Fig6: Estación de autobuses en principios de los 50
 Fig7: Edificio Autolón y cine Oro Verde durante su construcción,
 1950

le gusta dibujar, amorosamente, un tema como este”⁵. Dice que podría aquí haber hecho una obra con una portada colonial, con una estatua de cada lado, como se hacía en obras públicas por estos años. Pero ha optado también aquí por un lenguaje moderno, casi nunca utilizado en obras de grande porte.

En el proyecto de la Estación de Autobuses, de 1948, Artigas resuelve el proyecto con el uso de pilotes, fachadas en vidrio, y brises para la protección solar. El edificio, quizás por tener un uso más grande y más frecuente que los demás proyectados anteriormente por Vilanova Artigas en la ciudad, además de haber sido el primero, fue muy comentado en la época, y se constituyó un referente de la arquitectura moderna de Londrina. Es uno de los grandes proyectos del arquitecto, y sobre el cual comenta que *“(...)el año de 1950 fue una etapa histórica no solo para Londrina, sino que para el mundo todo. Es innegable que la forma de la Estación, con sus curvas elegantes, tiene los trazos de la arquitectura de la época. Pero es necesario observar que lo que pasó aquí e en Brasil como un todo no fue un accidente, sino que un proceso que objetivó principalmente la utilización de la arquitectura moderna en la solución de problemas sociales. (...)”⁶*

Además de los edificios ya citados, son de autoría del arquitecto otras dos obras construidas⁷, la reforma del hospital Santa Casa de Londrina, así como cinco proyectos no construidos.⁸ Todos los proyectos mencionados serán analizados de manera más detallada en capítulos posteriores, siendo esta solo una presentación preliminar de las obras.

En 1953 Artigas encierra su actividad profesional en Londrina, no volviendo a proyectar ningún edificio en la ciudad hasta su muerte, en 1985, pero dejando su marca en el paisaje urbano local, así como su influencia en la arquitectura producida por los arquitectos locales posteriores.

“Artigas ha abrazado el lenguaje de la arquitectura carioca en obras como el edificio Louveira, en São Paulo, o sus proyectos para la ciudad de Londrina, como el edificio Autolon y la estación de autobuses.”⁹

5 “Vilanova Artigas”. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

6 “Vilanova Artigas”. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

7 Vestuarios del Londrina Country Club, en 1951; y la Residencia del alcalde Milton Ribeiro de Menezes, en 1952.

8 Hospital de Londrina, de 1948; Polideportivo del Londrina Country Club, de 1950; Puesto de Servicio Transparaná, de 1950; Puesto de Servicio Autolon, de 1951; y Estadio Municipal, de 1953.

9 Hugo Segawa. “Arquiteturas no Brasil. 1900-1990”. Edusp. São Paulo, 1999.



Arriba: Fig8: Vista de Londrina en los años 50, con el edificio Autolon en primer plano (en construcción).

Fig9: Cine Londrina en los años 60. Arquitectura moderna producida en Londrina después de las obras de Artigas.



(...)Londrina no fue un campo de maniobras extraño. El espíritu audaz de los pioneros sugería una libertad de creación que yo quizá no pudiera encontrar en otro local del país.(...)Los nuestros primeros pasos aquí con relación a la arquitectura moderna vinieron principalmente de nuestro voluntarismo, que reflejaba el propio espíritu de la ciudad en la época. Y también nuestra lucha por la defensa de la cultura nacional.(...) Teníamos la certeza de que organizábamos un lenguaje de proyecto que la propia arquitectura brasileña conocía poco en esta época.”
Vilanova Artigas, 30/08/1983.

3 SU PRESENCIA Y LA FORMACIÓN DE UN NUEVO PAISAJE URBANO

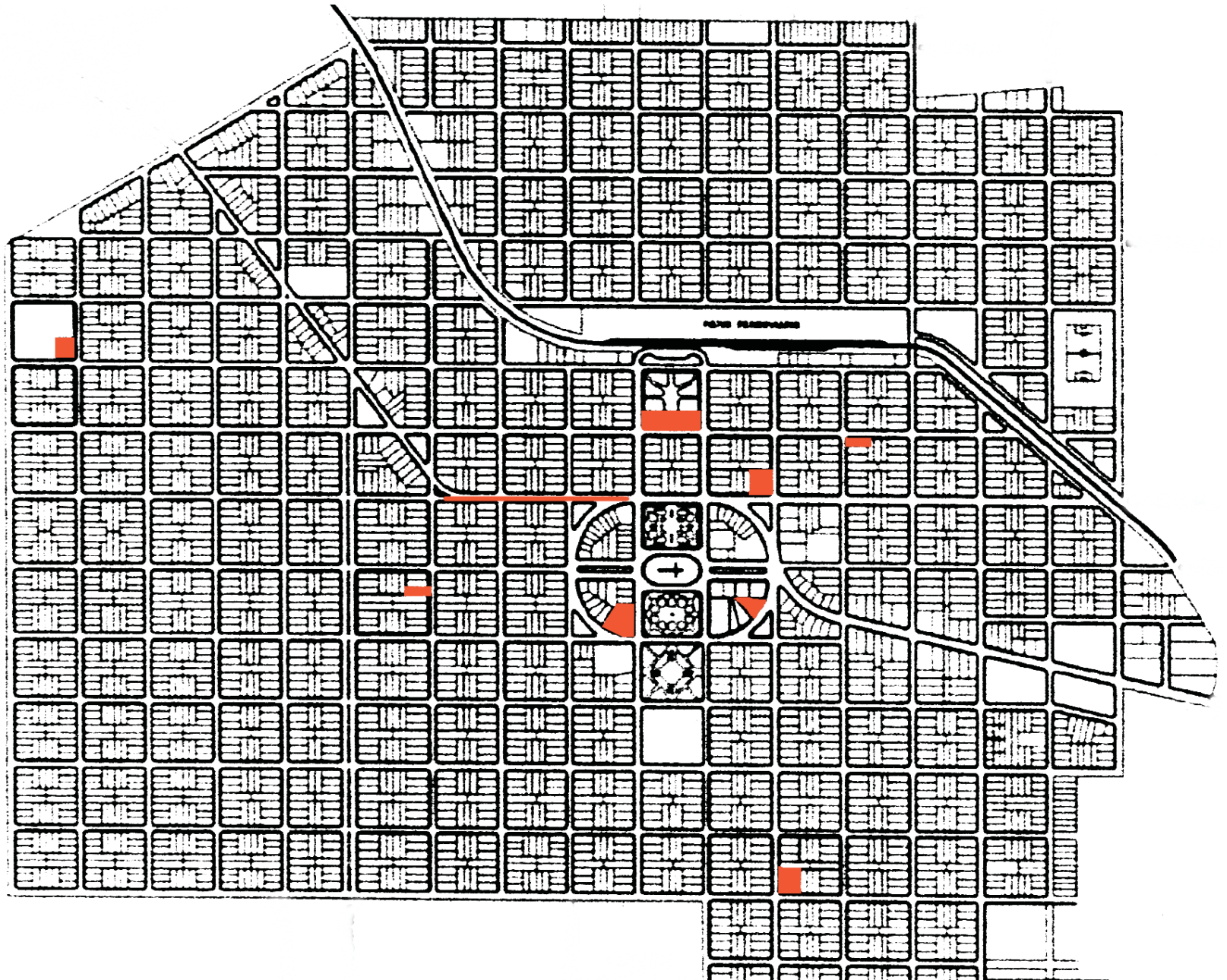
Como ya mencionado, durante un periodo de seis años Vilanova Artigas ha proyectado doce edificios¹ en la pequeña ciudad de Londrina. Por aquel entonces, la ciudad, básicamente agrícola y con una arquitectura art decó “copiada” de la avenida paulista de São Paulo, empezaba a aparecer en el escenario nacional gracias a la producción cafetera. Con esta nueva situación de importancia, un grupo de emprendedores se dio cuenta de la necesidad de abrir la ciudad a la cultura moderna, y, entre otros sectores, la arquitectura de la ciudad recibió especial atención.

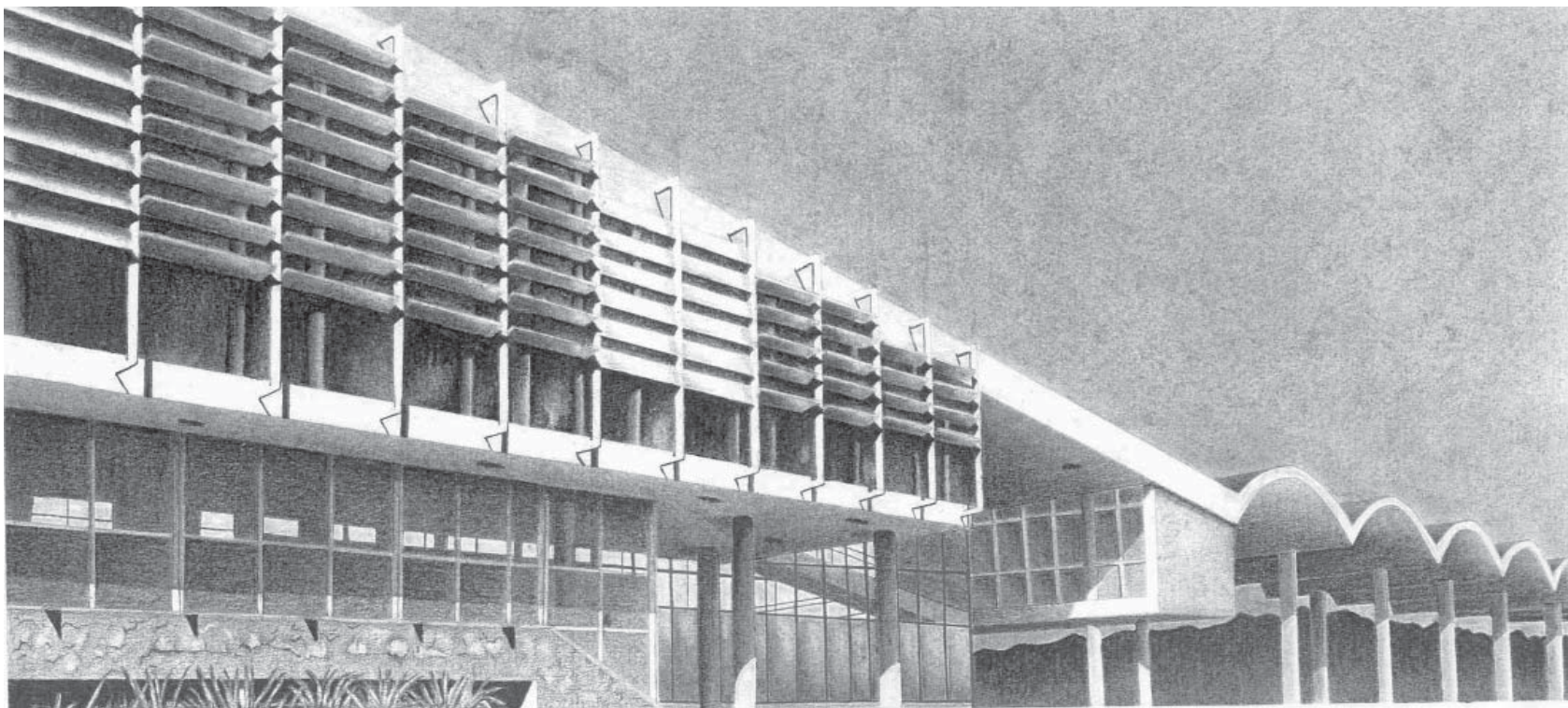
Artigas llega a Londrina en 1948, y su primer proyecto es la Estación de Autobuses. En este proyecto ya deja claro sus intenciones de modificar la imagen de la ciudad a través de las nuevas técnicas y repertorios modernos, y que las dificultades para la obtención de materiales y mano de obra especializada serían compensados por la gran libertad que poseía en el momento de la creación. Sigue la misma línea hasta 1953, en su último proyecto, el Estadio de Londrina. Como veremos a continuación, en cada uno de los proyectos Artigas imprimió una nueva visión de arquitectura al panorama local. Su obra y su influencia han modificado la imagen arquitectónica de la ciudad, pero, más importante, han servido al arquitecto como un laboratorio en donde ha experimentado y adoptado elementos a su repertorio posterior.

Es importante resaltar que la intención de Artigas no era crear edificios pioneros aislados, sino más bien orientar hacia una nueva configuración del paisaje urbano en general. La gran mayoría de sus obras, como se ve en el plano siguiente, se ubican en el cuadrilátero central de la ciudad. Cualquiera que haga un recorrido por el centro de Londrina acabará encontrando un edificio proyectado por el arquitecto, tornado una marca en la configuración del perfil arquitectónico local.

En los próximos capítulos se verá de qué manera eso ha ocurrido. Los elementos con los cuales el arquitecto ha experimentado en su obra en Londrina, cuales han surgido aquí y principalmente la herencia que ha dejado en su obra posterior. Para este trabajo, ha sido de fundamental importancia el redibujo de los edificios. Eso ha servido como una importante herramienta a la hora de comprender el proyecto en todos sus detalles y aspectos, como han sido creados los espacios, las medidas utilizadas y cada decisión proyectual de Artigas. Estos dibujos son presentados al final de cada capítulo, aunque ha sido un trabajo previo a las interpretaciones y conclusiones, de manera a ayudar en la comprensión de estas.

¹ En realidad, el número de edificios sube a 18, ya que la confitería Coloni está incluida en el conjunto arquitectónico formado por el edificio Autolon y el cine Ouro Verde, y el complejo deportivo del Estadio de Londrina se compone de 06 edificios.





3.1 UNA NUEVA PERSPECTIVA EN LONDRINA
La Estación de Autobuses - 1948/1952

La Estación de Autobuses fue el primer proyecto encargado a Artigas en Londrina. Fue iniciativa del alcalde Hugo Cabral, en 1948, para sustituir la primera estación de la ciudad, un edificio en madera, localizado en la plaza Willie Davids, que ya no cumplía con sus funciones debido al rápido crecimiento de la ciudad, e inaugurado en 1952.

Fue proyectada para una población de 25.000 habitantes, pero según Castelnuov¹ sus dimensiones eran insuficientes desde su inauguración, siendo pequeñas sus instalaciones para el flujo de gente que recibía, principalmente en los fines de semana, cuando tenía un promedio de 6.000 pasajeros.

En 1974 el edificio fue calificado como Patrimonio Histórico, el primer edificio moderno a lograr esta calificación en el Estado de Paraná, garantizando así su conservación. Artigas reiteró varias veces la importancia de la preservación de monumentos arquitectónicos en un país capitalista, donde todo lo que no da lucro, no sirve y se sustituye, borrando así mucho de la memoria del país².

“La estación de autobuses ha aguantado, de tal manera, ha quedado de tal forma conectada a la gente, que el Serviço de Patrimônio Histórico lo quiso calificar como edificio patrimonial. Me ha alegrado, no porque lo he hecho yo. Nada que ver con la forma hecha. Después de hecha, la diabla te da la espalda, se va a todas partes, hace lo que quiere. Se marcha, hace sus uniones, se junta con el pueblo y gana calidad propia. Y la gente se sirve de ella, como una taza vieja, cuelga sus ropas. La obra artística creada, que ha sido producto del pensar, asume independencia. Lo que me agrada es llegar, de tanto en tanto, en la Fau y decir: oye, más que cosa, una belleza de edificio, lo veo formidable. Luego, en secreto, digo a mi mismo: ¿tú lo has hecho?”³

Un poco antes de su muerte, en 1983, Artigas ha estado en Londrina para una conferencia y aprovechó para visitar su obra. Se quedó por algún tiempo observando el movimiento, ya que el edificio aun abrigaba su función original, y haciendo comentarios. Sobre unos soportes puestos al final de las bóvedas (Fig6), causa de indignación para muchos, él comenta:

“(...)No me ha ofendido esta providencia que han tomado. Se puede quitar los soportes y no pasará nada. La Estación no va a caer. Creo que la persona que los colocó, ha hecho con el mismo amor con que elaboré el proyecto, visando, seguramente, la preservación del edificio. (...)”⁴

Después de su muerte, en 1985, el alcalde Wilson Moreira firma un decreto que cambia el nombre de la estación de autobuses para estación “João Batista Vilanova Artigas”.

¹ Antonio Manuel Nunes Castelnuov. Panorama geral da arquitetura Londrinense. Londrina: Centro de Estudos Superiores de Londrina, 1996.

² “Vilanova Artigas”. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

³ Álvaro Puntoni y otros. “Vilanova Artigas”. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

⁴ Ídem.



Pag. anterior: Fig1: Fachada sur

Arriba: Fig2: Fachada calle Sergipe

Fig3: Fachada norte en los años 60

Fig4: Fachada norte actual

Aún antes de su muerte, cuando indagado sobre el cambio de uso en la estación, transformándola en edificio con fines culturales, y sobre el proyecto de Oscar Niemeyer para una nueva terminal, Artigas declara que *“sinceramente, creo que el edificio es más bonito con el uso de Estación de Autobuses. Es perfecto para esta función, no ha acumulo de gente.”*⁵ El edificio pierde su función en 1988, cuando pasa por una reforma y pasa a abrigar un centro de exposiciones de artesanía local hasta 1993, quedando abandonado hasta 1997, cuando, después de pasar por cambios, algunos importantes en la imagen del edificio, como la colocación de un muro exterior con grades que comprometen la idea de integración interior / exterior, la colocación de aparatos de aire acondicionado en la fachada norte que interfieren con los brise-soleil y la colocación de una película oscura en los cristales que acaba con la integración y visualidad de los espacios, pasa a abrigar el Museo de Arte de Londrina.

Durante varios años la Sociedad de los amigos del Museo intentó ampliar sus instalaciones físicas, con un proyecto donde proponían el cerramiento de los arcos de las plataformas con cristal. El patrimonio Histórico y la Fundación Vilanova Artigas estuvieron en contra de este cerramiento, por creer que esto des caracterizaría el proyecto original. En enero del 2011 fue firmado el contrato para la restauración del edificio, que está a cargo del mismo despacho que hace la restauración de la Casa da Criança. El proyecto, además de buscar soluciones a los problemas de infiltración de agua y desgaste del material de acabado, prevé también la retirada de la película oscura en los cristales, así como la retirada del soporte puesto en el último pilar de las bóvedas, de los aparatos de aire acondicionado en la fachada norte y del muro exterior. Otro problema que han encontrado es con la marquesina de acceso, que empieza a ceder, y hay riesgo de caerse. Hasta finales del 2011 las obras no habían empezado.

Cabe destacar el contraste entre la estación de autobuses y la estación de ferrocarriles. Ambos edificios fueron construidos durante los mismos años, y se sitúan el uno delante del otro. Pero mientras el proyecto de Artigas se destaca por su concepción moderna, con líneas ligeras y elegantes, el edificio de enfrente se caracteriza por una construcción simétrica, con grandes tejados con mansardas, y en estilo colonial alemán, presente en muchas ciudades del interior de Paraná.

El edificio está ubicado en el centro de la ciudad, delante de la Plaza Rocha Pombo. Está implantado en el eje este-oeste, paralelo a la calle y a la antigua ferrovía⁶, y ocupa casi toda la extensión de la parcela, que posee un acentuado declive, lo que permite grandes visuales del sector norte de la ciudad, en donde en la época había grandes campos de café (Fig29). Artigas utiliza este desnivel en el proyecto, haciendo el acceso peatonal al cuerpo central del edificio por la calle Sergipe, y a un nivel más bajo, por la calle perpendicular, el acceso de los autobuses a las plataformas de embarque. La circulación tiene prioridad absoluta en el proyecto, es la gran definidora de los espacios, y la rampa sirve de división entre los espacios funcionales del edificio, formando a cada medio nivel un conjunto de actividades, 5 Vilanova Artigas en *“Jornal Folha de Londrina”*. Octubre de 1983.
6 Más importante medio de transporte en la colonización.



Arriba: Fig5: Conjunto de bóvedas con pilar tal cual en el proyecto, años 50

Fig6: Detalle soporte colocado al final de las bóvedas

Fig7: Vista parcial de la fachada norte en los años 60

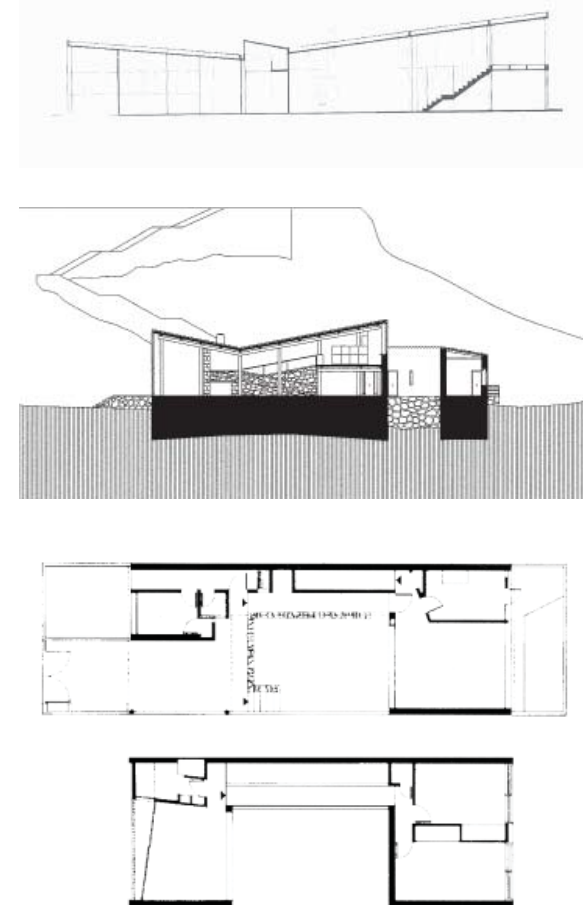
solución utilizada por Artigas en varios proyectos posteriores, como en el de su segunda casa, en 1949.

Se trata de un largo pabellón rectangular en que la cubierta, que marca el volumen del edificio, recuerda la cubierta “ala de mariposa”. De la misma manera que posteriormente en su casa, esta define la volumetría de la planta y genera en la fachada la forma de un trapecio. El espacio formado en la extremidad del edificio, donde debido al diseño la cubierta se consigue mayor altura, es aprovechado para la división de la planta en diferentes niveles (Fig32). En la otra extremidad, dividida ahora por medio niveles, Artigas utiliza la rampa para definir la circulación - en su casa una escalera - y para conectar los diferentes sectores del edificio. El espacio que en el proyecto de la Estación de Autobuses sirve para tiendas y soporte al público, en su casa abriga el despacho, y en los dos proyectos es clara su función de elemento definidor y ordenador de los espacios, además de servir para separar las diferentes funciones del programa. En ambos casos Artigas crea un espacio libre en la parte inferior, soportado por pilotes (Fig11), dando más dinámica al proyecto, y reafirmando la idea de transparencia. Artigas vuelve a utilizar las mismas soluciones en la primera casa para Mário Taques Bittencourt y en la casa Czapski, ambas del 1949. Este modelo deriva claramente del utilizado años antes por Le Corbusier en la Casa Errazuriz de Chile, en 1930.

Otro proyecto inmediatamente posterior a este que guarda grandes similitudes es el proyecto para la residencia D´Estefani, de 1949(Fig10). En él, Artigas también resuelve la planta en un pabellón rectangular, ordenado de igual manera que en su segunda casa y en la Estación de Autobuses, utilizando un patio interior, donde se encuentra la rampa, para definir dos sectores funcionales distintos, que también se encuentran distribuidos en medio niveles. Con eso, el arquitecto separa los bloques sin la necesidad de grandes barreras físicas, promoviendo la integración espacial y la continuidad de los recorridos. La residencia D´Estefani también está coronado por una cubierta en ala de mariposa, como en su segunda residencia.

El proyecto de la Estación de Autobuses está dividido en dos sectores: un volumen prismático, de planta rectangular con cubierta inclinada, cerrado, que alberga los servicios, administración, tiendas y ventas de billetes, y un espacio abierto, cubierto por una serie de bóvedas sostenidas por dos hileras de pilares, en donde se encuentran las plataformas de embarque(Fig30). Esa división permite una rápida distinción de las funciones de cada parte del edificio, aunque el arquitecto consigue conciliar de manera natural los dos elementos determinantes del edificio. Según Bruand, existe una *“distinción nítida entre el edificio propiamente dicho y las plataformas, oposición sutil entre rectas y curvas, entre espacios abiertos y cerrados, originalidad de las formas aliadas a una lógica impecable toman esta realización uno de los mejores éxitos de Artigas.”*⁷ El autor relaciona el proyecto de Londrina como fruto de la influencia de la arquitectura carioca en la obra de Artigas. Ya Kamita, defiende que *“el partido consiste en distinguir formalmente, y a lo largo de un mismo cuerpo constructivo, las mismas funciones que el edificio abriga, dejando claro que es posible*

7 Yves Bruand. *“Arquitetura Contemporânea no Brasil”*. Perspectiva. São Paulo, 1991.



Arriba: Fig8: Sección 2ª casa Vilanova Artigas, 1949

Fig9: Sección casa Errazuriz, 1930. Le Corbusier

Fig10: Planta baja y primera casa D´Estefani, 1949

conciliar exuberancia plástica con franqueza funcional.”⁸

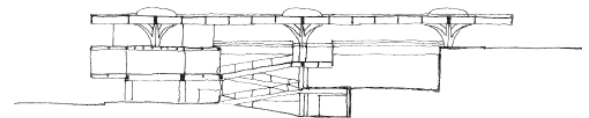
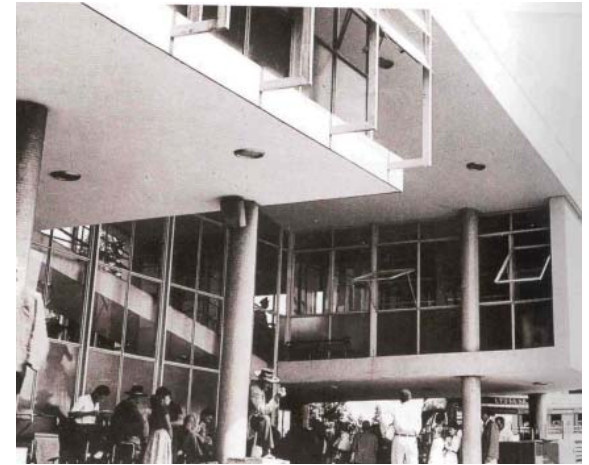
El edificio se convirtió en referente urbano, y a pesar de ser completamente distinto de la arquitectura de su entorno, se insiere en el contexto urbano de manera natural, sin imponerse al paisaje existente, con sus líneas ligeras y elegantes, gracias principalmente a la transparencia y a la extrema delgadez de sus forjados. Se trata de una solución casi gráfica de la edificación, con una impresionante solución de interpenetración, circulación y transparencias.

La circulación entre los espacios del edificio, como dicho anteriormente, se da a través de rampas, recurso que dota el proyecto de cierto dinamismo, ya que genera grandes espacios abiertos, sin barreras visuales (Fig27y30). Esta sensación aumenta con el espacio en doble altura en la entrada del edificio, justo delante del primer tramo de la rampa, marcado por la línea de pilares que sostiene la segunda planta. Además, los pisos están divididos a medio-niveles, sacando así mayor provecho del desnivel de la parcela, lo que también aumenta la fluidez del espacio interior de la estación.

En los recorridos se puede visualizar todo el edificio, así como el espacio exterior. El sentido de transparencia está presente en todo el proyecto, sea por los amplios espacios abiertos, por el cerramiento en cristal o por la ligereza de la estructura y cubierta. En el nivel inferior la sensación de continuidad espacial sigue presente a través de las rampas, que conectan la parte alta a la parte baja. Esta solución creada para Londrina alcanza su ápice en el proyecto de la Estación de Autobuses de Jaú, en São Paulo, en 1973, en donde Artigas consigue unir con gran maestría las circulaciones interiores del edificio al entorno urbano, tornando el edificio casi como que una plaza pública, un espacio de transición entre dos sectores de la ciudad. Las rampas y los espacios abiertos traen el exterior hacia dentro, y articulan los espacios con gran fluidez (Fig13). En el proyecto predominan los vacíos, lo que confiere gran continuidad visual tanto en las zonas interiores como entre estas y el exterior, así como en Londrina, donde el arquitecto aprovecha las grandes visuales que poseía entonces el local, desde donde se veían los grandes campos de café existentes al norte, ya que el edificio se situaba en cota más alta y sin barreras visuales por delante. La solución del programa con el uso de medios niveles fue utilizado por Artigas por primera vez en el Hospital São Lucas, de 1945, en Curitiba, y también ya estaba presente en el proyecto del edificio Louveira, de 1946, y luego vuelve a repetirse en varios de sus proyectos, tanto en proyectos públicos, como en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de São Paulo de 1962, como en sus proyectos residenciales, como en su segunda residencia de 1949 o en la residencia Rubens de Mendonça de 1958.

El principal material utilizado en la estación fue el hormigón armado. Hubo muchas dificultades durante la ejecución de la obra, ya que Londrina era una ciudad muy pequeña, en donde no se podían encontrar los materiales necesarios

⁸ João Massao Kamita. “Vilanova Artigas”. Espaços da Arte Brasileira. Cosaf & Naify Ediciones. São Paulo, 2000.



Arriba: Fig11: Vista zona de tiendas y espacio de circulación con pilotes
Fig12: Vista despacho y jardín. 2ª residencia del arquitecto, 1949
Fig13: Sección Estación de Autobuses de Jaú, 1973

para la construcción. Según Mindlin⁹, todo el material, con excepción de la arena, piedra y madera, fueron llevados desde São Paulo, principalmente por tren, y alguna vez por avión. Otra dificultad encontrada por Artigas fue la mano de obra, que tuvo que ser entrenada para la construcción del edificio.

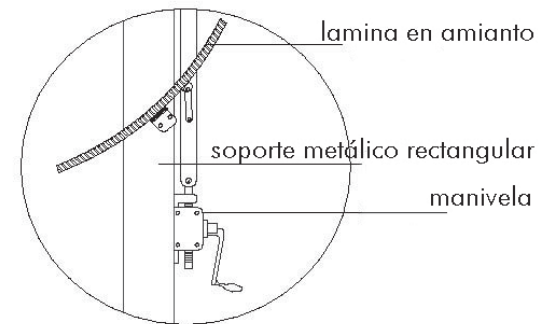
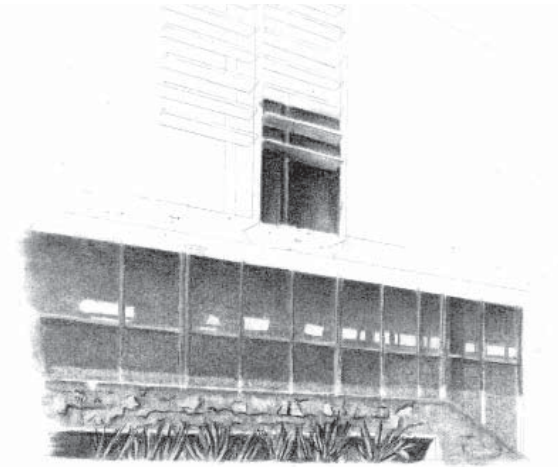
La estructura del proyecto obedece a una rigurosa modulación, con dos líneas de ejes horizontales distantes 6,00m y ejes verticales a una distancia de 8,50m, que en algunos puntos están divididos a la mitad (4,25m), que integran los dos volúmenes del edificio. La gran innovación del proyecto estructural está en los cimientos, donde fueron utilizados cajones de hormigón ciclópeo hasta las capas más resistentes del suelo.

Los cerramientos son independientes, en mampostería de ladrillos y vidrio, siendo las columnas y parte de las paredes revestidas en cerámica de 4x4cm, recurso utilizado en la mayoría de las obras proyectadas en Londrina.

En la fachada norte, orientación en que el sol incide directamente durante gran parte del día en Brasil, Artigas utiliza *brise-soleils* en amianto para la protección solar. El conjunto proyectado está compuesto por laminas curvas, en posición horizontal, dividida en varias franjas. Son móviles y su manejo se da a través de manivelas (Fig15). Se encuentran dispuestos en las plantas superiores del edificio, no siendo necesaria su utilización en planta baja, ya que esta se encuentra reclusa de la proyección del edificio. La fachada sur, donde no es necesaria la protección solar, está formada por ventanas que permiten su apertura, favoreciendo la circulación de aire cruzada en el edificio, ya que se trata de plantas abiertas sin ningún tipo de barreras físicas. En Londrina, la protección solar está prevista con el uso de *brise-soleil* en muchos de los proyectos, como por ejemplo el Edificio Autolon, la Casa de la Criança o los Vestuarios del Londrina Country Club. Son de los primeros proyectos en que Artigas utiliza esta solución en su carrera. Más adelante, estudiaremos más detenidamente los sistemas de protección solar utilizados por el arquitecto en sus proyectos para la ciudad, comparando los diseños, estructuras y diferentes posiciones de uso.

También es por estos años que Artigas empieza a utilizar los colores en sus obras. En la Estación de Autobuses, aun de manera un poco tímida, el arquitecto utiliza colores pasteles y marrones, que recuerdan mucho la entrada principal del edificio Louveira, donde Artigas utiliza los mismos tonos de azul claro y marrón en la composición. Cabe resaltar que en el citado proyecto, la presencia de colores fuertes ya era bastante marcada, siendo la fachada de las plantas superiores marcada por una composición en tonos de rojo, amarillo, azul y verde. Ya en la estación, los tonos se mantienen en el azul claro de los pilares, el marrón oscuro y el beige.

Se percibe la preocupación de Artigas con todas las escalas del proyecto. En la Estación de Autobuses, así como en



Arriba: Fig14 y 15: Detalles brise-soleil.

Fig16: Detalle proyecto original sistema de desagües.

⁹ Henrique Mindlin. *Arquitetura Moderna no Brasil*. São Paulo: Aeroplano. 2000

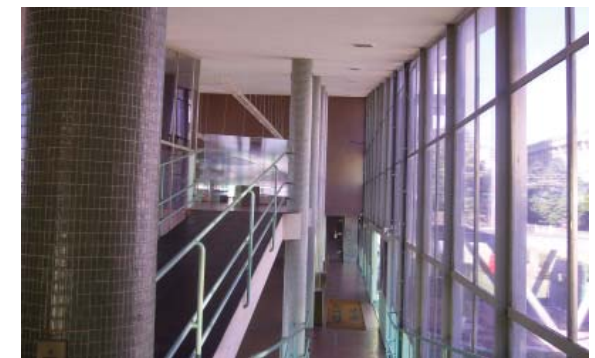
la mayoría de sus proyectos, Artigas resuelve de manera minuciosa todos los detalles de la obra¹⁰. Decide y detalla las entregas de los pilares con los forjados, utilizando un diseño distinto, en que el pilar pasa delante del forjado y se encaja a él con una especie de triángulo — una manera semejante de conexión entre el pilar y el forjado había sido utilizado en 1937 por Lucio Costa y su equipo en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de Janeiro. Este tipo de encaje “libera” la estructura vertical de la horizontal, ya que el pilar pasa por delante del forjado sin ninguna interrupción, reforzando la idea de una estructura independiente. La misma solución fue utilizada también en la fachada de la Casa da Criança. Además de estos, en el proyecto original están detallados también los desagües de las bóvedas y de la cubierta inclinada, que bajan por los pilares, utilizado también en los vestuarios del Londrina Country Club; las carpinterías; las escaleras; todos los detalles de estructura; detalles de la marquesina de acceso a planta baja; así como los proyectos completos de estructura e instalaciones de agua. También se percibe el cuidado con la iluminación, empotrada en el volumen cerrado y en la parte central de los pilares, dirigida hacia las bóvedas en las plataformas de embarque.

Con la estación de autobuses Artigas empieza su camino de transformación de la ciudad de Londrina. Tornase un punto de inflexión, donde un pequeño pueblo agrícola se transformaría en una importante ciudad moderna. En la visión de Artigas, no se trataba de proyectar edificios singulares aislados, sino más bien formar un ideario que, en una Londrina ideal, caracterizaría la imagen de la ciudad. Los recursos que experimenta en la estación de autobuses, como son las rampas, proporcionando una circulación fácil y fluida, la transparencia, el sistema de brise-soleil, los repite posteriormente en el intento de formar la marca del nuevo perfil urbano de Londrina. Estos recursos permiten que el edificio, aunque con un lenguaje totalmente diferente a su entorno, se inserte de manera natural, dialogando con el espacio adyacente. Dona a la ciudad una nueva perspectiva, en que los edificios ya no se encierran en sí mismos, sino más bien se abren al exterior y se integran a él. Es un gran logro de Artigas, y abre el camino para las obras que proyecta en los años siguientes.

“Es innegable que las formas de esta estación de autobuses tienen el sabor de la arquitectura brasileña de la época. Sus curvas elegantes, - no sé si vosotros las ven elegantes tanto cuanto yo las veo, o quizás sea mi añoranza que siempre me hace atribuir calidades modestas y significativas para lo que yo mismo hice, cuando no debería hacerlo. Ya que la crítica de la arquitectura como ya habéis dado cuenta, no es mi especialidad. Pero vea, lo que pasó en Londrina, siendo yo él responsable por esta condición, no ha sido un incidente enteramente “londrinense”¹¹, pero un proceso universal de instituir la arquitectura moderna como manera de resolver problemáticas sociales universales.” Vilanova Artigas

¹⁰ En anexo, se encuentran copias de los proyectos originales de Artigas, donde se verifica todos los detalles y proyectos complementares ejecutados por el arquitecto.

¹¹ De Londrina.



Arriba: Fig17: Entrada edificio Louveira, 1946.

Fig18: Pilares fachada Ministerio Educación Rio de Janeiro, 1937.

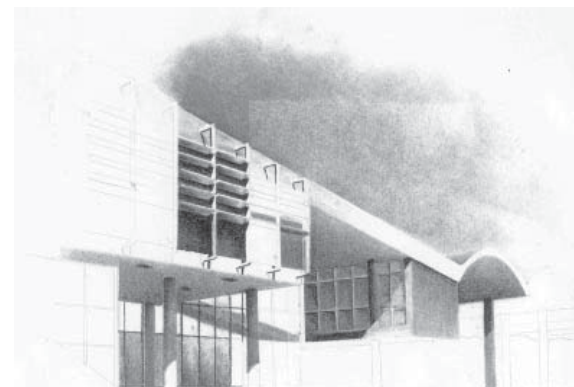
Fig19: Vista interior.



Arriba: Fig20: Vista desde la marquesina de entrada.
Abajo: Fig21: Vista aérea en los años 50.

Arriba: Fig22: Fachada principal por la noche
Abajo: Fig23: Vista de la entrada principal.





Arriba izquierda: Fig24: Vista de las bóvedas.

Arriba: Fig25: Detalle acceso zona de embarque.

Abajo izquierda: Fig26: Vista interna entresuelo administración.

Abajo: Fig27: Vista de la rampa.



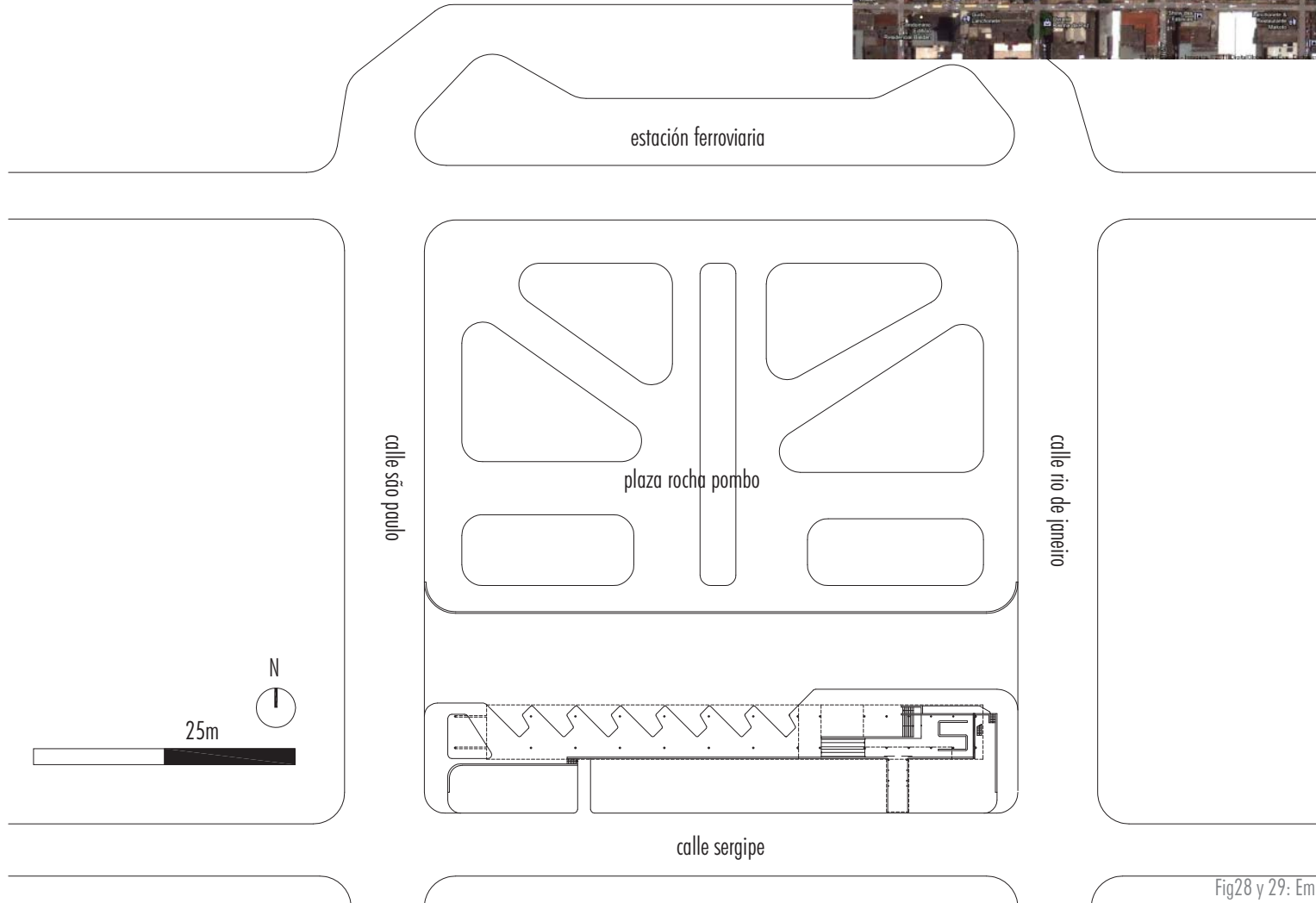
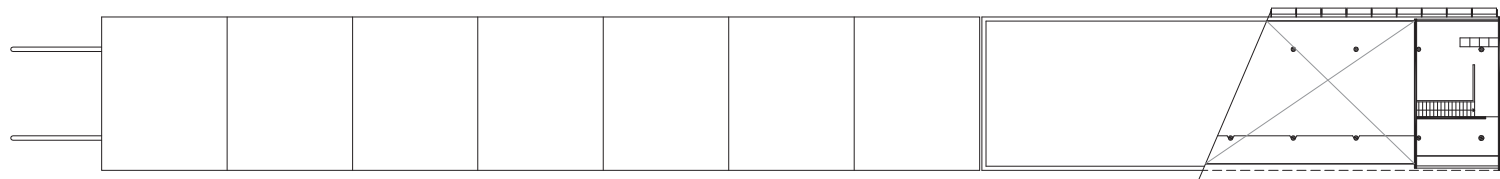


Fig28 y 29: Emplazamiento



Planta Altillo



Planta Primera

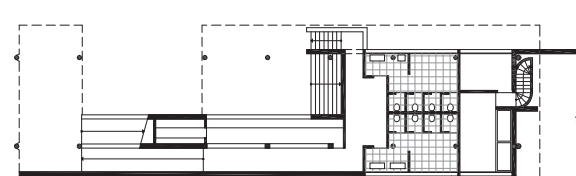
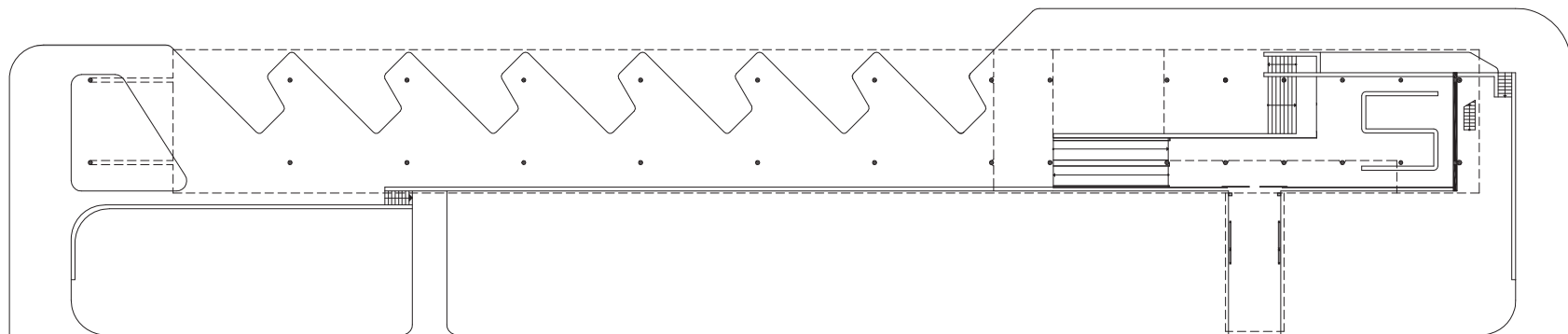
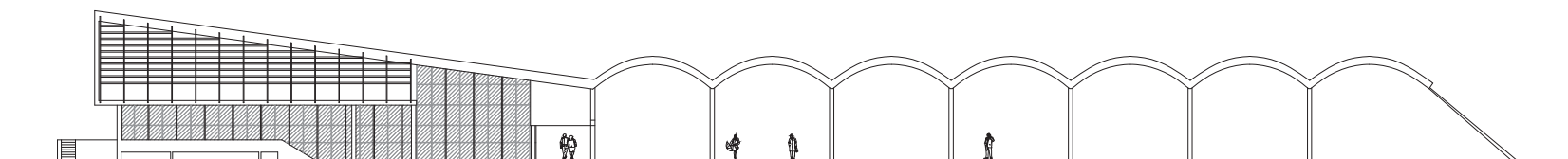
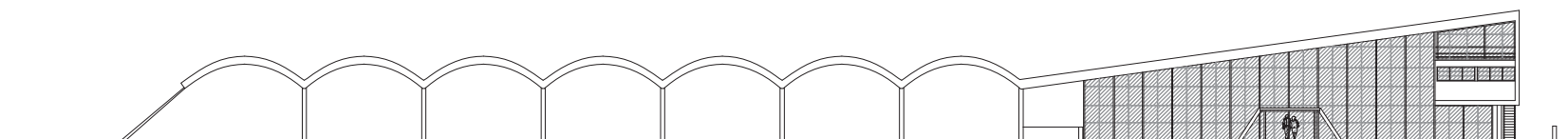


Fig30: Planta Baja y Planta Sótano



Alzado norte



Alzado sur (calle Sergipe)

5m



Fig31: Alzados

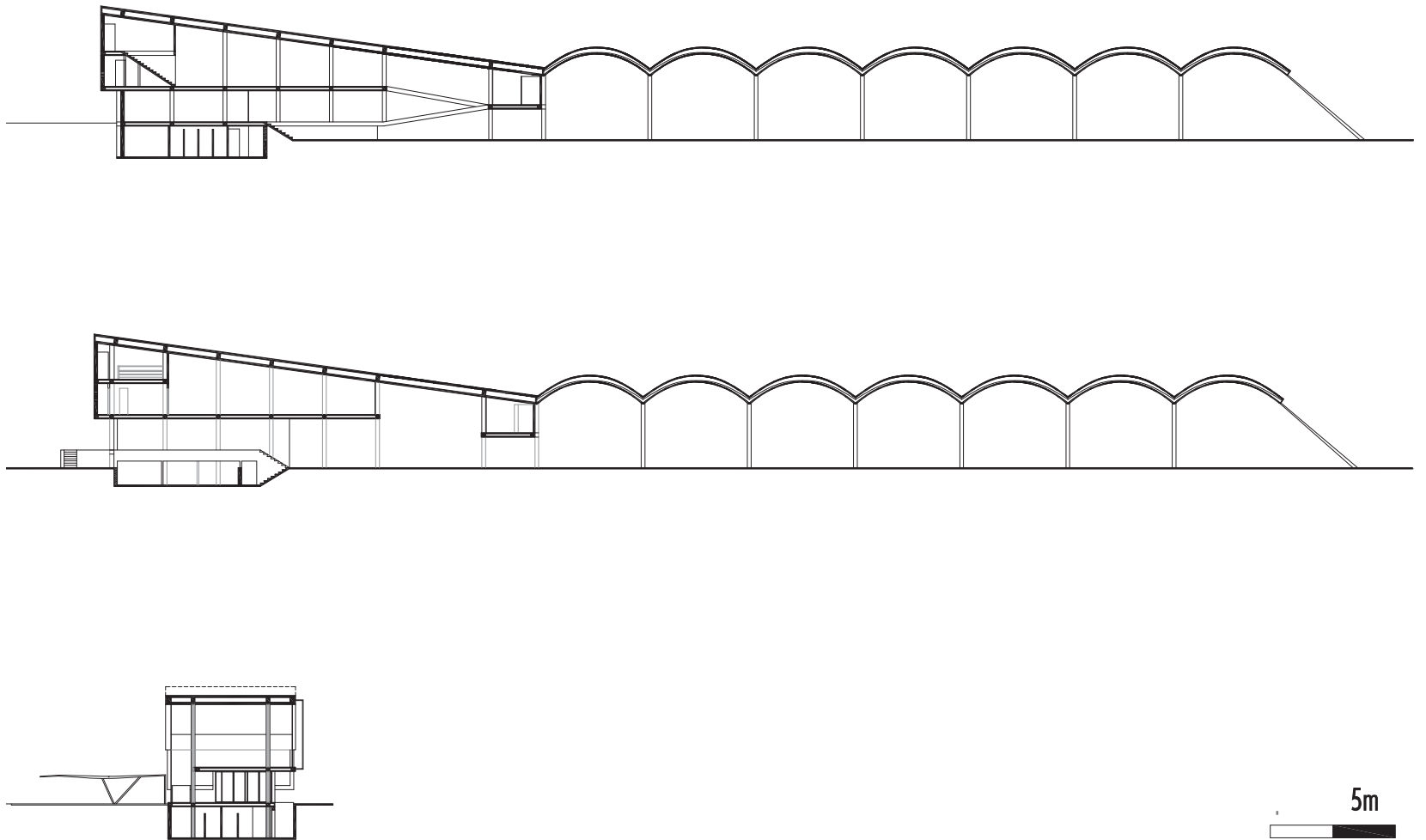
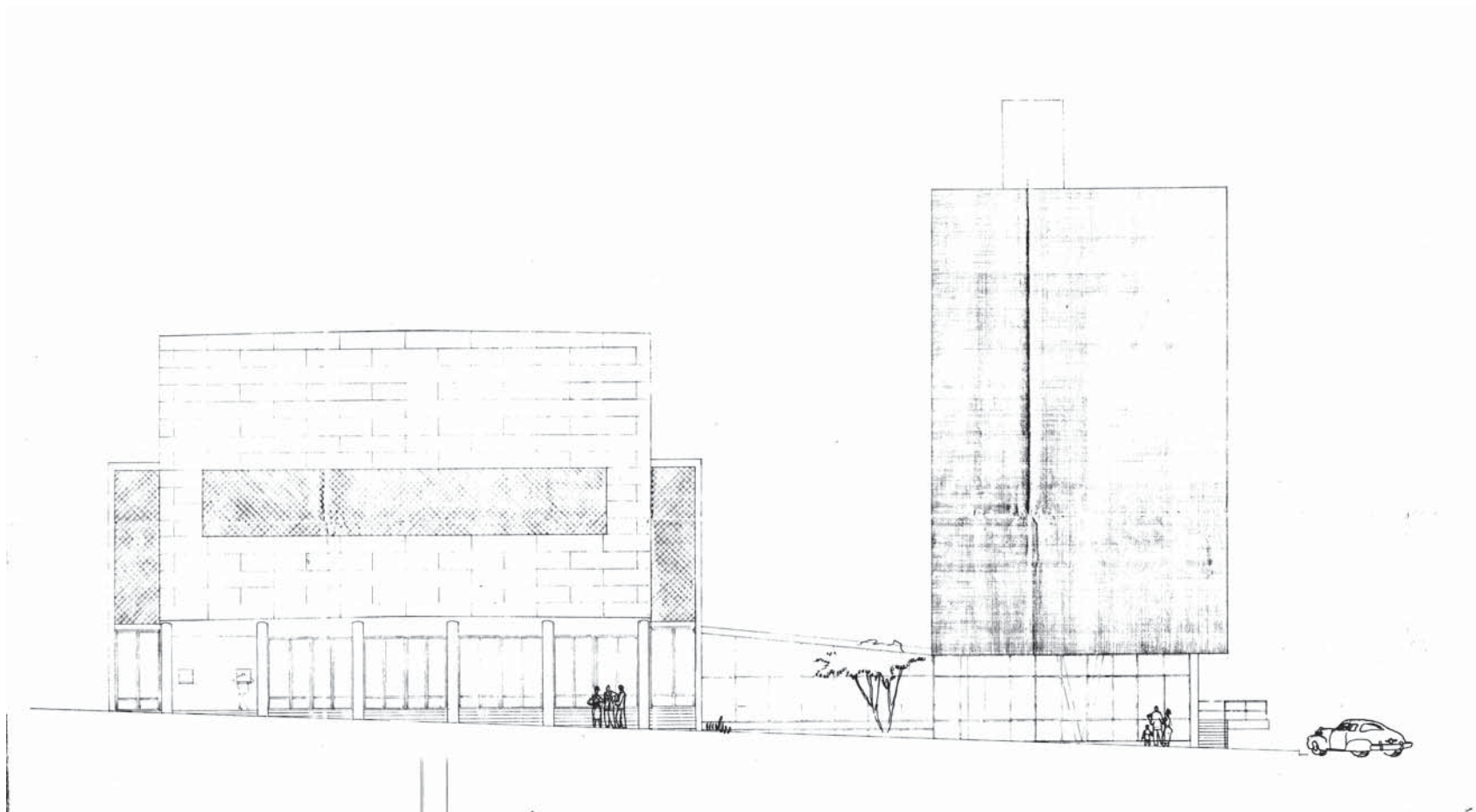


Fig32: Secciones



3.2 LA CREACIÓN DE UN ESPACIO URBANO
Edificio Autolon, cine Ouro Verde y confitería Caloni - 1948

Entre las primeras obras proyectadas por Artigas en Londrina, en 1948, está el conjunto formado por el cine Ouro Verde, el edificio Autolon y la confitería Calloni, propiedades de la “Sociedade dos Amigos de Londrina - SAL”. Construidos uno al lado del otro, siguen la misma concepción, con revestimientos cerámicos, estructura en hormigón armado y pilares con sección circular. Entre los dos edificios principales¹, donde se encuentra la confitería, fue proyectado un jardín que servía como elemento integrador del bloque arquitectónico así como de este con el entorno urbano. La referencia entre los 3 edificios, sus diferentes escalas y volúmenes, así como los diferentes niveles de transparencia presentes, permite ordenar el espacio urbano, tanto del conjunto como el adyacente (Fig 39).

El grupo, propietario de una reventa de coches, decidió construir su tienda en el centro de la ciudad, aprovechando también para la construcción de un edificio en altura destinado a salas comerciales. Poseían una gran parcela, y decidieron, con el espacio remaneciente, construir un gran y lujoso cine, demostrando así la condición de sociedad emergente de Londrina y la importancia del grupo en el medio social y económico de la ciudad. El restaurante y confitería fue construido en el espacio entre los dos edificios, sirviendo de conexión entre ellos y haciendo la integración del conjunto privado al espacio urbano, además de servir para bajar la escala visual del todo.

El lenguaje moderno propuesto por Artigas fue bien recibido por la población local, ya que demostraba que Londrina estaba al corriente con el lujo y los estilos que surgían en los grandes centros.

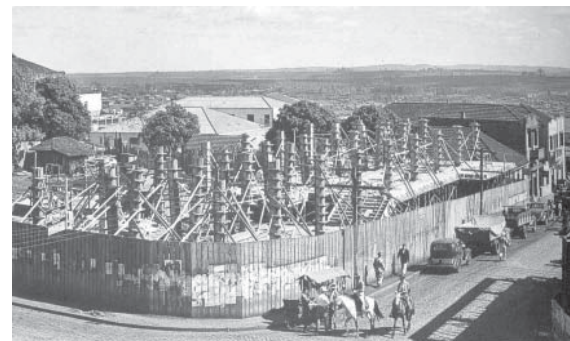
Los periódicos, cuando de la inauguración del cine Ouro Verde, en diciembre de 1952², lo consideraban *“una obra majestuosa y extraordinaria de ingeniería y arquitectura”*, comparada a las *“mejores casas de exhibiciones de São Paulo y Rio de Janeiro. (...) Sin exageraciones, se puede afirmar, principalmente los que conocen cines de los grandes centros nacionales, que el cine Ouro Verde no pierde a ninguno en esplendor, confort y magnificencia, pues ha sido construido bajo los más modernos y extraordinarios criterios de la ingeniería y arquitectura contemporáneas, admitida su clasificación entre los dos más grandes cines de América Latina: el cine Marrocos, de São Paulo, y el cine São Luiz de Rio de Janeiro”*.³

Los planos del proyecto básico y del proyecto de ejecución son bastante similares, presentando pocos cambios. La mayoría en la planta baja del edificio Autolon, en la parte de los baños, y en la planta baja del cine, en la zona de espera, aunque no son cambios significativos. Además, en la primera propuesta presentada del edificio Autolon, cada sala poseía baño y una pequeña sala de apoyo individuales, y en la propuesta ejecutada estas instalaciones

1 Edificio Autolon y cine Ouro Verde.

2 Aunque el proyecto fue encargado en 1948, la prioridad era la construcción del edificio Autolon, finalizada en 1951, dejando las obras del cine Ouro Verde en un segundo plano.

3 Folha de Londrina, 18/11/1952.



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original. Fachada av. Paraná

Arriba: Fig2: Edificio Autolon durante su construcción

Fig3: Vista del conjunto desde la plaza en los años 50

Fig4: Vista del conjunto en 2000

fueron sustituidas por dos comunitarias en cada planta, situadas cerca del bloque de la escalera. Para el restaurante posteriormente fue presentado un nuevo proyecto, con cambios más importantes. En el primer proyecto, este se abría apenas al jardín, y la parte de cocinas y servicios, presentes apenas en planta baja, estaban en la fachada posterior. La planta superior solo era compuesta por un gran salón. En el proyecto de reforma, la zona de cocinas y servicios es trasladada a la pared junto a la del cine Ouro Verde, y la zona de comedor se abre tanto al jardín como a la fachada posterior, causando mayor integración de los espacios y dotando el edificio de más transparencia. Ahora, la planta superior también cuenta con cocinas y baños.

El cine Ouro Verde permaneció cerrado durante mucho tiempo, debido a su mal estado de conservación, y en 1985, cuando fue donado a la *Universidade Estadual de Londrina*, empiezan las obras de reformas, que durarían 10 meses. Después de eso reinaugura como cine y teatro, tras realizarse grandes modificaciones técnicas en su interior para servir a esta nueva función. El graderío superior ha sido elevado por medio de una estructura metálica, para mejorar el ángulo de visión al escenario, el escenario fue modificado, fueron añadidos nuevos camerinos y la estructura en madera que sostenía la cubierta, bastante comprometida, fue sustituida por otra metálica.

En 1998, el edificio Autolon y los jardines pasaron por un proceso de revitalización. Esta ha respetado los trazos arquitectónicos originales del edificio. El revestimiento y los cristales fueron lavados y restaurados, la carpintería fue pintada, la mayoría de la vegetación del jardín fue sustituida por otras de las mismas especies⁴, y las lámparas externas fueron cambiadas por nuevas idénticas a las indicadas en el proyecto de Artigas. El único cambio fue el suelo del jardín, que fue sustituido por otro, ya que el original ya no existía para la venta.

Después de eso, el edificio ha sufrido pequeños cambios a lo largo de los años. Las divisiones de planta baja y entresuelo fueron modificadas, para abrigar un nuevo uso⁵. Algunos de los revestimientos originales fueron cambiados, así como el ascensor y algunas de las divisiones de las salas en las plantas superiores. También fueron colocados algunos aparatos de aire acondicionado, en ambas fachadas, que comprometen la composición de las mismas.

En los últimos años, los edificios del cine Ouro Verde⁶ y del edificio Autolon presentaban buen estado de conservación, a pesar de los cambios mencionados⁷ y de que la armonía del conjunto se veía bastante comprometida debido a la demolición, en 1999, del restaurante y del jardín central, y la consecuente construcción de un anexo en hormigón

4 Traídas todas de São Paulo, por falta de la misma en Londrina.

5 Ahora el espacio es ocupado por una tienda de ropas.

6 Calificado como edificio patrimonial en 1998.

7 Casi todas las modificaciones son en el interior de los edificios, sin entretanto cambiar la concepción espacial del proyecto y sin comprometer el conjunto edificado.



Arriba: Fig5: Cine Ouro Verde con edificio Autolon al fondo, en los años 60.

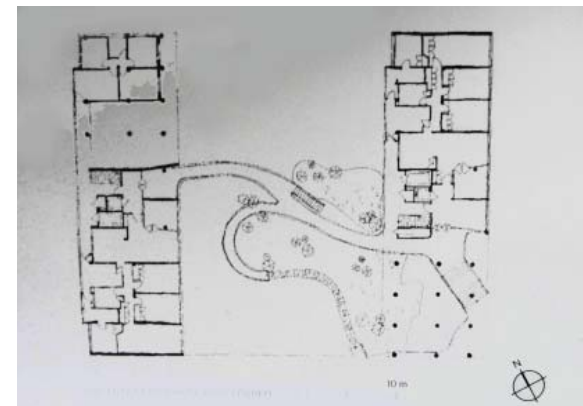
Fig6: Vista del anexo construido en donde se encontraba el jardín, 2002.

a la planta baja del edificio Autolon que sirve como depósito del mismo. Este anexo ocupa toda la franja sobrante de la parcela, y la zona abierta y verde, que permitía al espacio urbano “respirar” en medio al skyline elevado en hormigón, ya no existe (Fig4).

Pero en 12 de febrero del 2012, a causa de un corto-circuito en las instalaciones eléctricas, el edificio del Cine Ouro Verde se ha incendiado causando una gran destrucción del mismo (Fig7y8). El edificio, que pasaba por obras de remodelación en su parte interna, tenía toda la parte de los graderíos cubiertos por plástico, para la protección de las butacas durante la reforma. Este material ha hecho con que el fuego se alastrara muy rápidamente, provocando la destrucción casi que completa de todo el interior del edificio. Lo que ha quedado intacto han sido las paredes del perímetro exterior y el gran recibidor del cine. Se barajan ahora varias posibilidades, y se discute la importancia o no de mantener la estructura del edificio⁸. Al tratarse de un edificio patrimonial, de suma importancia en la formación de la arquitectura moderna en la ciudad, y en el panorama general brasileño, aquí se defiende la preservación de lo que ha quedado del edificio, ya que el laudo comprueba que a pesar de algunas fisuras, no hay riesgo de derrumbarse. En la reconstrucción de de la parte interior, que desde hace años ya no correspondía a la original, debido al cambio de uso y de capacidad, es necesaria una gran remodelación y que sean ejecutados cambios importantes en el proyecto. Pero que se haga a conciencia. El edificio ha pasado a lo largo de los años por innúmeros procesos de reformas, y eso porque nunca fue hecho un proyecto en su totalidad, que pensara en todos los puntos necesarios, sino más bien que se han ido haciendo pequeños ajustes en los sectores que se consideraban más urgentes, haciendo con que el edificio nunca estuviera totalmente de acuerdo a las necesidades de uso. El momento ahora es propicio para un cambio de postura cuanto a eso, de ejecutar un proyecto serio, que cumpla con todas las exigencias del programa, pero manteniendo los puntos básicos del proyecto original.

La implantación del conjunto nos remite a la propuesta realizada para el edificio Louveira, en 1946 (Fig9), donde dos bloques son conectados por un jardín, que se proyecta hacia el espacio urbano y visualmente amplía el espacio verde de la plaza que se encuentra delante. Aquí, este espacio está definido por el jardín y un pequeño edificio al fondo que abraza el restaurante y confitería, dejando un espacio abierto entre el conjunto de dos edificios de gran altura y volumen. Este espacio desahoga la masa construida del centro urbano, creando un espacio natural que integra y da continuidad a la plaza pública.

⁸ Se discute junto al Gobierno Federal sobre la división de los recursos para la obra entre el estado de Paraná y el gobierno, por tratarse de un edificio patrimonial.



Arriba: Fig7: Incendio cine Ouro Verde

Fig8: Cine Ouro Verde después del incendio

Fig9: Implantación edificio Louveira, 1946

EDIFICIO AUTOLON

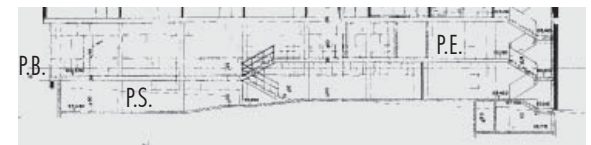
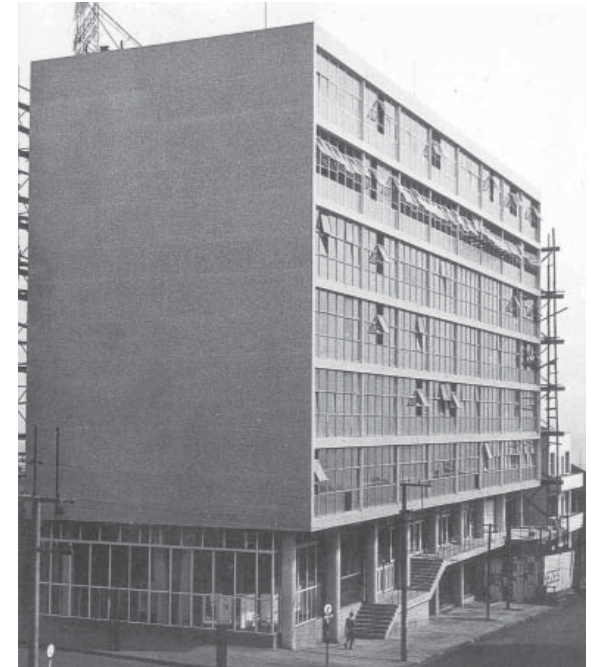
El primer proyecto del conjunto, y que tenía prioridad en la construcción para los propietarios, era el edificio Autolon. Se trata de un edificio de planta sótano, baja, entresuelo y seis plantas superiores. El programa está resuelto por dos bloques distintos, totalmente separados y sin conexión. En planta baja, sótano y entresuelo, con acceso por la planta baja en la avenida Paraná, estaba localizada la tienda de reventa de coches (Fig39). Al bloque vertical, destinado a las salas comerciales, se accede por el entresuelo (Fig40), a través de una escalera lateral externa en la calle Minas Gerais, que se encuentra paralela a la fachada Este, y permite visuales de todo el edificio por la superficie acristalada de este, invitando al espectador a adentrar en el ambiente interno. Esta escalera fue proyectada ya en el espacio público, otra vez con el mismo juego de invadir y dejarse invadir por el espacio público circundante. Es como si la ciudad participara del edificio, y el edificio participara de la ciudad⁹ (Fig 31). Y si en otros edificios de Londrina esta invasión es sutil, en algunos casos casi imperceptible, aquí es bastante clara y evidente, estando todo el volumen de la escalera en la acera pública, y, además, en el nivel de entresuelo, el espacio delante de la entrada a las oficinas se proyecta y ampliase aun más creando una especie de terraza que llega hasta casi la proyección del límite de la acera con la calle. Otra característica que asume la posición en la fachada definida para la escalera, así como las rampas del edificio de los vestuarios del Londrina Country Club¹⁰, es tornar este elemento más que un simples elemento de circulación, y convertirlo en una solución plástica y compositiva de la fachada.

La parcela posee una visible pendiente, que Artigas, una vez más, aprovecha en su proyecto. Hace el acceso a planta baja por la avenida Paraná, que se encuentra en la cuota más alta. Siguiendo la pendiente, en la parte posterior, Artigas crea un semi sótano¹¹, a medio nivel de la planta baja, y que por su vez también se divide en dos medios niveles, estando la parte con cuota más baja debajo de la entrada principal (Fig10). Desde planta baja se accede al entresuelo, otra vez con una diferencia de medio nivel, que ocupa el espacio proyectado sobre la planta sótano (Fig12). Estas diferencias de nivel, así como la doble altura en la parte frontal de la planta, aliadas a las superficies en cristal, dota el ambiente de mucho dinamismo, continuidad espacial y integración visual. La forma de los pilares centrales, que suben desde planta sótano en forma de "V", afirman el movimiento creado por Artigas para el espacio. Estos poseen grandes dimensiones, ganando mucho protagonismo, y son visualizados desde la calle a través de la

⁹ Esta misma referencia ha sido utilizada en los proyectos de la Casa da Criança, en los Vestuarios del Londrina Country Club y del Cine Ouro Verde, entre otras, aunque de manera mucho más sutil que aquí.

¹⁰ Que será estudiado posteriormente.

¹¹ Gracias al desnivel de la parcela, el sótano, en la fachada lateral que da a la calle Minas Gerais, se encuentra a nivel de acera, y con eso puede ser iluminado y ventilado naturalmente. También debido a la pendiente, la entrada al bloque vertical, que está al mismo nivel que el entresuelo de la avenida Paraná, en la fachada lateral asume la altura de una planta primera, dejando espacio suficiente para circulación debajo de la terraza que avanza sobre la acera.



Arriba: Fig10: Fachada Este, años 60

Fig11: Fachada Este, detalle escalera

Fig12: Sección por rampas y escaleras plantas inferiores.

gran superficie acristalada que forma la fachada. Están revestidos, como en todos los proyectos de Londrina, por piezas cerámicas de 4x4cm.

Las plantas superiores tienen una disposición tradicional, con un pasillo central que conecta las salas que están distribuidas linealmente a lo largo del volumen prismático del edificio (Fig41y42). Cada planta está compuesta por 14 salas y dos baños colectivos, dispuestos justo al lado del bloque de la escalera y ascensores, que ocupa un modulo espacial en la planta, que es totalmente modulada, siguiendo los ejes de la estructura.

El edificio posee una concepción geométrica simple, clara y rigurosa, enfatizada por la fachada libre, donde predominan la ligereza y la elegancia.

Aunque se trata de un edificio en altura, uno de los primeros de la ciudad, en el proyecto existe el predominio de la horizontalidad, proporcionada principalmente por las líneas de los forjados que dividen las plantas, garantizando así una mayor integración al *skyline* horizontal en que estaba inserido (Fig10y13). Esta también es una característica presente en la fachada del edificio Louveira. Pero las similitudes a este edificio van más allá. Otra vez, la fachada que da a la calle principal y se encuentra delante de la plaza pública, se constituye de un plano totalmente opaco, sin ningún tipo de apertura u otro elemento, siendo apenas un volumen cerrado elevado por pilotes visibles gracias a la superficie en cristal de la planta baja, que juntos dotan el edificio de más ligereza, continuidad espacial y transparencia, haciendo, en ambos casos, conexión entre el espacio público y el privado (Fig43).

Artigas no prevé en el proyecto ningún tipo de protección solar en la fachada Este, que recibe radiación solar directa por las mañanas. De hecho, esta se presenta como una gran superficie acristalada en todas las plantas (Fig10). En planta baja y sótano, la protección se da a través de la proyección de las plantas superiores, ya que estas se encuentran reculadas, pero en las plantas donde están las oficinas, la incidencia es directa, forzando la utilización de cortinas y persianas internas. Ya la fachada oeste, que mira hacia el jardín, está protegida por brises horizontales similares a los que fueron proyectados en la Estación de Autobuses. Estos de igual manera están hechos en finas laminas de fibrocemento, movibles por medio de manivelas, y están soportados por estructuras verticales en hierro, dispuestas a cada 1,10m, y con los apoyos principales coincidiendo con la modulación de la estructura (Fig13y14). Aquí, como en la Estación de Autobuses, no están colocados brises en la parte inferior de la planta¹², lo que produce más juego de volúmenes y movimiento en la fachada.

La estructura es modulada e independiente, en hormigón armado, con ejes verticales de 5,14m y horizontales de

¹² Que no es necesaria, debido a la inclinación de los rayos solares.



Arriba: Fig13: Fachada oeste

Fig14: Detalle brise-soleil

4,48m y 1,72m. Los cimientos fueron ejecutados con bloques profundos en hormigón de 10m a 12m y zapatas aisladas apoyadas en la tierra¹³ y no en la roca, como se acostumbraba hacer. Una curiosidad en este proyecto se refiere al diseño y a la disposición de los pilares que se encuentran en el eje central de la planta. Estos “nascen” en planta sótano como un único elemento, de forma doble. Suben con una inclinación de 85° con el plano del suelo, distanciándose así de su eje vertical, y formando una “V” por toda extensión de las plantas sótano, baja y entresuelo. En las plantas tipo, asumen el ángulo de 90°, pero siguiendo la misma proyección de las plantas inferiores, siendo una prolongación de la “V” creada en ellas (Fig47). La línea entre los ejes de estos pilares forma el pasillo de distribución en la zona de oficinas.

Artigas utiliza también los colores en la composición del edificio. La carpintería original, toda diseñada en hierro, fue pintada de blanco, manteniéndose neutra en la visual del conjunto, a excepción de las de planta baja, pintadas en gris oscuro, que donan más fuerza a esta zona. Los pilares son revestidos con cerámica azul claro, así como el suelo de la escalera y de la terraza de entrada en el entresuelo. Los forjados externos de la planta baja están pintados en gris oscuro, dando una mayor sensación de solidez, y los de las plantas superiores, así como la pared que forma la fachada de la avenida Paraná, en beige. Está presente también el azul oscuro, en el revestimiento de algunos de los pilares internos. En la tienda, Artigas utiliza el mármol y el granito como materiales de revestimiento.

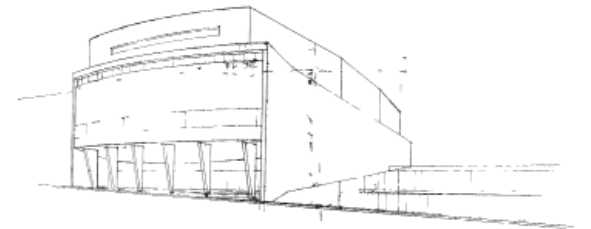
Una vez más en el proyecto original, que se encuentra en anexo, se percibe la preocupación de Artigas por todos los aspectos de la obra, estando presentes los detalles de carpintería, entregas, cubiertas, estructura, rampas, materiales e incluso mobiliario. Esto deja claro la idea que tenía del arquitecto, y que luego formaría la base de su plan de estudios para la formación de arquitectos en la FAU, de que este debería preocuparse por el todo, desde el más pequeño detalle hasta el volumen final de la edificación y su integración y ordenación del espacio urbano circundante. Esta preocupación enriquece el proyecto, lo torna “vivo” y real, y evita sorpresas durante la construcción de los edificios, así como mantiene la presencia de la visión del arquitecto en cada rincón del proyecto acabado.

CINE OURO VERDE

El Cine Ouro Verde, como mencionado, ha sido proyectado para aprovechar una parte de la parcela sobrante, y con la intención de que fuera el cine más lujoso del interior de Brasil. Eso se puede verificar en los detalles propuestos por Artigas en el proyecto, tales como asientos reclinables en piel, piso en mármol de carrara y granito, cortinas en terciopelo italiano, aire acondicionado y equipamientos modernos propios¹⁴. Además de los detalles de requinte

¹³ Eso fue posible gracias a las características de composición de la tierra local, la llamada tierra roja.

¹⁴ En la época, estas eran grandes innovaciones en el panorama de la ciudad - e incluso de grandes centros - que hasta poco años se trataba



Arriba: Fig15: Vista actual del conjunto

Fig16: Proyecto original. Perspectiva

Fig17: Vista del porche de entrada

exigidos, también hubo gran preocupación por los detalles técnicos. Así, la acústica del local es bastante detallada y lograda, gracias a las aletas dispuestas en las paredes laterales del interior, diseñadas por Artigas (Fig23).

“El cine Ouro Verde ha sido un edificio de impacto para la ciudad. Era un proyecto innovador en la época: buena acústica, aire acondicionado, sillas reclinables y un buen padrón constructivo. Con el Ouro Verde las demás salas de proyección de la ciudad pasaron por reformas, con cambios de poltronas, tapicería, sustitución de la ventilación natural por mecánica - se establecía un padrón de excelencia en términos de arquitectura de cine en Londrina.”¹⁵

Proyectado para un público de 1.500 espectadores, siendo 1.100 en la platea y 400 en el graderío superior, el edificio tiene aproximadamente 1.100 m² de área construida.

El cine Ouro Verde dialoga por contraste con el edificio Autolon y con la confitería Caloni, así como con los demás edificios proyectados en Londrina. Artigas lo proyecta más “pesado”, con menos transparencias, y aunque se trate de un edificio erguido del suelo y sostenido por pilares¹⁶, no transmite la sensación de levedad encontrada en el edificio Autolon, en la Estación de Autobuses o en los Vestuarios del Londrina Country Club, por no citar otros (Fig43). Al revés, lo primero que se ve son volúmenes macizos, mucho más relacionados a la obra posterior del arquitecto, en que la arquitectura asume la función de abrigo por encima de todo lo demás y se encierra en sí misma¹⁷. Eso permite que coja más dimensión y armonice en el conjunto, ganando fuerza y no “desapareciendo” al lado del edificio Autolon, que tiene mucho más altura.

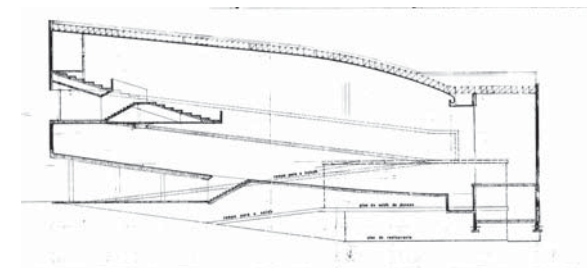
Es la idea del edificio contenedor. Una masa de hormigón que se insiere en el paisaje urbano de manera a afirmar su presencia, de cierta manera negando el exterior. Eso se debe, en gran parte, a las grandes superficies sin aperturas de las fachadas, y al volumen que adquiere el edificio en sí, debido al programa del mismo (Fig16). Pero en el edificio aquí mencionado, esta negación no está presente en la totalidad del proyecto, ya que, en la planta de acceso, esta afirmación no se aplica. Al revés, Artigas propone, como lo seguirá haciendo en las obras de la ciudad, el mismo juego de conexión entre el espacio público y el privado. Aquí, el edificio invade el espacio urbano a través de la proyección de la planta superior más allá de los límites de la parcela. La integración entre espacio público y privado se da por

apenas de una gran extensión de tierra roja que empezaba a ser tomada por campos de café.

15 Luiz Cesar da Silva, arquitecto en Londrina. Citado en Juliana Suzuki.

16 En la fachada a la calle.

17 En las obras posteriores, a finales de los 50 y 60, Artigas pasa a utilizar el concreto visto, sin ningún tipo de revestimiento, que no es el caso aquí. Pero igualmente es clara la relación entre los edificios. Quizás esta postura ha sido asumida por el programa, que exigía que el espacio interior fuera totalmente cerrado al exterior, pero también puede tratarse de experimentaciones de formas y modelos por parte del arquitecto.



Arriba: Fig18: Fachada principal con porche de entrada

Fig19: Vista de los pilares de la entrada, desde el porche

Fig20: Proyecto original. Sección por rampas y escaleras

este elemento, y por el espacio abierto de la entrada, formado por la proyección de la planta superior y por la línea de los pilares, que con su forma triangular, más grande en la parte superior, amplía esta unificación. Este aspecto se hace más presente y visible al espectador que en muchas otras obras de Londrina, aunque no tanto como en el edificio Autolon. De cualquier manera, aquí Artigas empieza a experimentar esta nueva manera de proyectar, que acabará por definir su obra madura. Posteriormente, el arquitecto utiliza estas formas, además, con un aliado: el uso del hormigón aparente en el exterior, que con su fuerza acaba por generar más impacto y reafirma la idea de una arquitectura maciza y que niega el espacio urbano. En el cine Artigas opta por una fachada revestida en cerámica con colores, que ameniza un poco esta sensación.

El programa está dividido en dos partes, de actividades sociales y de apoyo y servicios. El acceso principal se da por planta baja, donde hay un pequeño desnivel con relación a la línea de acera (Fig39). Artigas proyecta un pequeño espacio, limitado por los pilotes, en una cuota un poco más alta que la de la calle, y luego, a través de una escalera, se baja al nivel de espera, aprovechando el arquitecto el desnivel de la parcela. Por tratarse de, más que un cine, un punto de encuentro de la alta sociedad, donde incluso se hacían negociaciones y transacciones comerciales¹⁸, el proyecto da gran importancia a esta zona, compuesta por amplios espacios de estar.

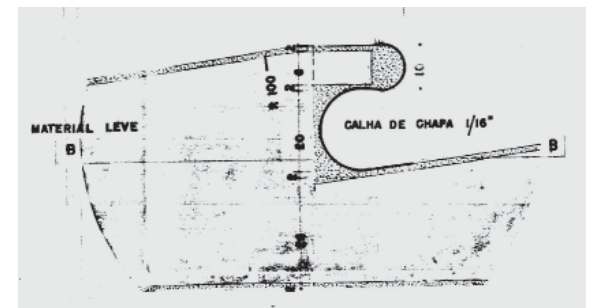
También en planta baja están las salas administrativas y el acceso, por medio de una escalera, al depósito y salas de maquinas, que se encuentra medio nivel abajo, en la línea de proyección del escenario. A este espacio también es posible acceder desde el exterior por el pasillo que conecta el edificio a la calle, por la lateral del edificio Autolon.

La circulación está bien resuelta, y se hace por medio de rampas y escaleras, con accesos separados e independientes a las diferentes zonas del edificio (Fig49). La escalera que se encuentra en la entrada, que baja y da acceso a la zona de espera, toma protagonismo y ordena las demás circulaciones. Se encuentra en posición central en la planta, estando las otras dispuestas junto a esta.

A la platea se accede por dos escaleras, dispuestas lateralmente a la escalera de acceso a la zona de espera. El acceso al graderío se hace primero por medio de dos rampas, una vez más de gran inclinación, que llegan a la sala de espera superior y se proyectan en el volumen exterior de la fachada. Esta se localiza en una planta abajo al graderío, y desde ahí se accede a este por medio de dos escaleras laterales (Fig49).

El edificio posee una concepción espacial bastante sencilla. El espacio central es ocupado por la zona de espectadores, y los servicios y zonas de trabajo, así como rampas y escaleras, están dispuestos en las paredes laterales y en la

¹⁸ Según periódicos de la época.



Arriba: Fig21: Vista de las fachadas sur y Este

Fig22: Fachada principal con porche de entrada

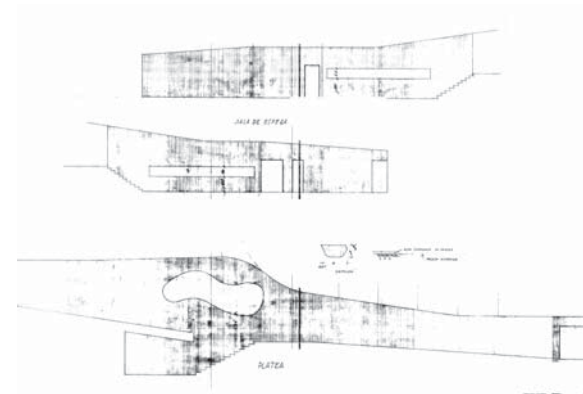
Fig23: Proyecto original. Detalle laminas para difusión acústica

fachada frontal (Fig40y41). La forma, diseñada de manera a conseguir el mejor confort acústico en el interior, utiliza paredes inclinadas revestidas por laminas en madera especialmente estudiadas para cumplir con esta función. Estas tienen una extensión de 2,50m y están dispuestas a 7° con relación al eje vertical lateral. Estas laminas están rematadas, además, por formas curvas cóncavas y convexas, con 8cm de radio, tanto en el límite vertical de las laterales, como en el horizontal, en la parte superior, donde hace la entrega con el falso techo (Fig23). La laminas presentes en este, y la forma cóncava de la cubierta, también actúa en la mejoría de la distribución del sonido dentro del volumen, así como la inclinación que esta posee, que distribuye las ondas sonoras desde el escenario a los demás rincones de las plantas.

Se trata de un volumen macizo, de bastante peso, en que la planta baja, a través de la pared lateral y de los pilares frontales, se encuentra libre, y en donde el volumen de la primera y segunda plantas avanza sobre la baja, formando un porche de transición al espacio privado del edificio (Fig16). La última planta recula de la línea de la fachada, tanto en la frontal como en las laterales, formando un conjunto con más movimiento. En la planta baja, la fachada es encuentra reculada, así como la línea de los pilares, con relación el volumen que avanza en la parte superior, confirmando la idea de edificio contenedor, el caparazón. La escasa presencia de aperturas al exterior en este volumen acentúa la imagen de solidez y peso de la masa, y la línea horizontal formada por las ventanas suelta el plano y genera un espacio de “sombras” que marca aun más la forma cerrada. En la fachada principal existe un juego entre la superficie maciza del bloque y las aperturas, que están dispuestas horizontalmente, ocupando pequeñas franjas en toda la extensión de la fachada en las plantas primera y segunda. En la última planta, así como el volumen en sí que la forma, la franja horizontal de ventanas también recula de la línea lateral, ocupando el espacio central de esta, pero igualmente de forma continua. En planta baja, confirmando la idea de un espacio totalmente libre, los cerramientos son en cristal de piso a techo. El diseño de la fachada incluye también la diagramación visual con el nombre del cine, con el dibujo de una rama de café, el “oro verde” de Londrina.

La fachada lateral, visible desde el jardín que une el conjunto, se caracteriza por una solida pared, el caparazón del edificio, con la cubierta ligeramente inclinada y curva al final. El volumen de la planta primera avanza en la lateral, proyectándose en la fachada principal. En la vista frontal de esta fachada, gana destaque el volumen de la rampa, que avanza sobre el plano de fondo, marcando la volumetría del edificio.

La estructura, como en los demás proyectos, está compuesta por pilares de hormigón revestidos en cerámica e independiente de los cerramientos, obedeciendo a una rigurosa modulación. También están presentes los dobles forjados en hormigón armado. Debido a la complejidad del programa, y al uso de grandes superficies en voladizo, son utilizados apoyos de grandes dimensiones para aguantar la estructura del graderío, también realizada en hormigón.



Arriba: Fig24: Vista interior zona de acceso a area de espera
Fig25: Proyecto original. Detalle paneles decorativos en madera

La cubierta se realiza en una estructura de madera formada por una retícula tronzada, con ejes verticales, horizontales e inclinados, que se encuentra totalmente detallada en el proyecto original, presentado en anexo.

En este proyecto Artigas también hace uso de los colores, tanto en el interior como en la fachada. Artigas va a buscar los colores en la naturaleza, y hace uso de tonos de verde, amarillo, rojo, marrón y azul. El volumen de la fachada que sobresale, avanzando sobre el paseo, es revestido con cerámica amarilla, con el forjado y el pilar lateral, que remata y enmarca el bloque, revestido por cerámica en un tono de rojo oscuro. El letrero destaca en la fachada con los colores verde y rojo, y los pilares están revestidos con cerámica verde oscuro. La carpintería de las plantas superiores está pintada en blanco, y la de planta baja en amarillo, donde también está presente el azul. En el interior, predominan los tonos de verde, en los pilares y el marrón de la madera.

RESTAURANTE Y CONFITERÍA CALONI

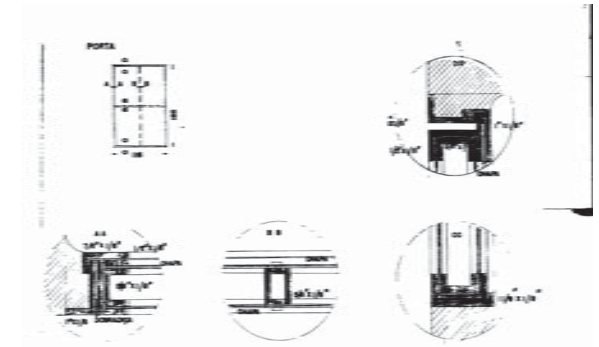
Entre el edificio Autolon y el cine Ouro Verde el arquitecto ha proyectado un jardín como un elemento de ligación entre los dos edificios, así como un pequeño restaurante y confitería (Fig39). Este espacio era fundamental en la relación deseada por Artigas entre el espacio público y el privado. Asumía papel de integrador del espacio urbano, como una extensión de la plaza pública¹⁹ de delante hacia la privada creada por el jardín. Permitía que la fachada “respirase”, con esta discontinuidad en el alineamiento predial. Infelizmente este espacio ha sido destruido, y en su lugar fue construido un anexo al edificio Autolon, cambiando de manera importante la configuración y concepción del espacio (Fig43).

El edificio, que tenía dos plantas, estaba unido en ambas laterales a los edificios del cine y del Autolon. A este último, además, estaba directamente conectado, tanto en planta baja como en la superior. Desde la recepción de la parte de oficinas se accedía directamente al comedor del restaurante y al salón de la confitería, lo que integraba aun mas las dos edificaciones.

El programa divide la planta en dos sectores. Por un lado, en la lateral que da al edificio del cine, se encuentra un volumen cerrado, donde están ubicadas las cocinas, depósitos y baños. De otro lado, en la lateral del edificio Autolon, y ocupando dos terceras partes del área total, el gran salón para el público (Fig39y40). Este se encuentra abierto²⁰ tanto en la fachada sur, que da al jardín de acceso, cuanto en la norte, que da al pasillo de servicios del cine Ouro Verde. Eso hace con que se sienta el ambiente como un gran espacio abierto, sin barreras visuales, integrado al

19 La plaza fue destruida a principios de los años 70, para la construcción de una calle peatonal por toda la extensión de la avenida Paraná.

20 Con cerramientos en cristal de piso a techo, y carpintería ligera que no coge protagonismo en el plano.



Arriba: Fig26: Proyecto original. Detalle carpintería confitería

espacio exterior, como una prolongación de este. La planta superior avanza sobre la proyección de la planta baja, formando un porche de entrada al edificio.

La cubierta, inclinada²¹, parece hacer la transición entre la masa y volumen del cine Ouro Verde a la esbeltez del edificio Autolon (Fig43).

La estructura, en hormigón armado, también sigue una modulación predefinida, y los pilares, una vez más, están revestidos en cerámica de 4x4cm.

La gran aportación de este proyecto es sin duda, además de la calidad arquitectónica individual de cada obra, la relación espacial entre los edificios y la ordenación del espacio urbano por medio de un espacio privado. La manera con que trata el jardín, que es un elemento de fundamental importancia en el conjunto, ya que funciona como integrador de los espacios proyectados y de estos al paisaje urbano adyacente, permite al arquitecto lograr en desahogo de la gran masa construida, formando un espacio verde agradable que disminuye la gran escala del conjunto.

El contraste entre la forma y la dimensión entre los edificios es otro punto fundamental en la conquista de la armonía encontrada aquí. El edificio Autolon, de más altura, pierde peso y gana ligereza gracias a las grandes superficies acristaladas y al movimiento proporcionado por los brise-soleil. Además, disminuye la sensación de verticalidad gracias a las líneas del forjado, que inducen la mirada hacia la línea horizontal. En contrapunto, el cine Ouro Verde, que posee menos altura, gana fuerza a través de su volumen macizo, de gran peso, y pocas aperturas. La confitería Caloni, que constituye la ordenadora del espacio, actúa como la protagonista que, por su forma sencilla y pequeñas dimensiones, se pone en el papel secundario. Organiza el entorno, sin imponer su presencia.

También cabe destacar es el inicio del concepto de la arquitectura del “caparazón”, o edificio contenedor. En el cine Ouro Verde empezamos a ver los primeros aspectos que luego formarían esta manera de proyectar, con los volúmenes cerrados, formados por planos con diferentes posiciones en relación a la fachada, y la forma pesada que, al encontrar el suelo, pierde fuerza. Aquí encontramos también un especial interés en el recorrido: el espectador pasa de un lugar pequeño y cerrado a un gran espacio abierto, causando la sorpresa del ambiente en que se encuentra. El juego entre escaleras y rampas procura dinamismo al trayecto, tornándolo más fácil y fluido.

²¹ Más alta en la fachada que toca el cine Ouro Verde.



Arriba: Fig27: Edificio Autolon, fachada Este, finales de los años 90

Abajo izquierda: Fig28: Cine Ouro Verde, fachada principal, finales de los años 80

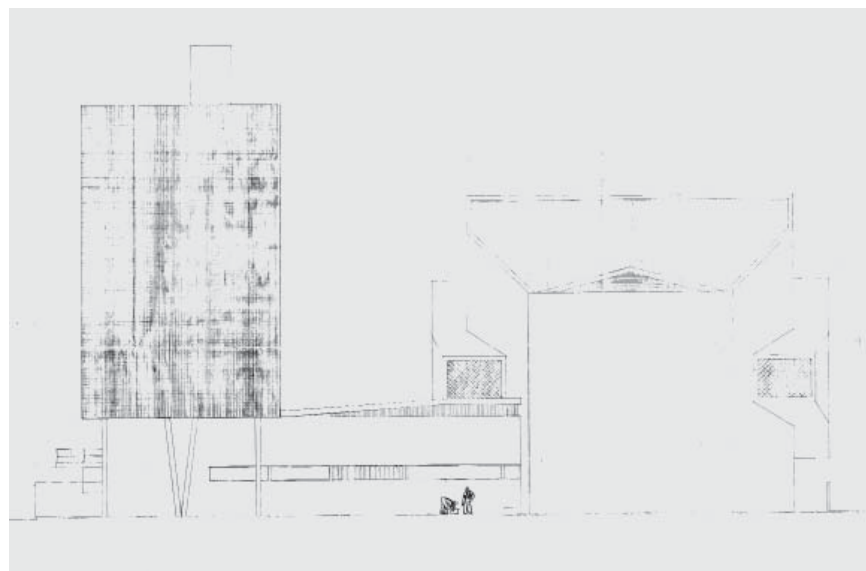
Abajo derecha: Fig29: Cine Ouro Verde, porche de entrada, 2002



Arriba izquierda: Fig30: Edificio Autolon e anexo, fachada oeste, 2002

Arriba derecha: Fig31: Edificio Autolon, escalera de acceso a bloque vertical, 2002

Abajo: Fig32: Proyecto original. Fachda posterior conjunto





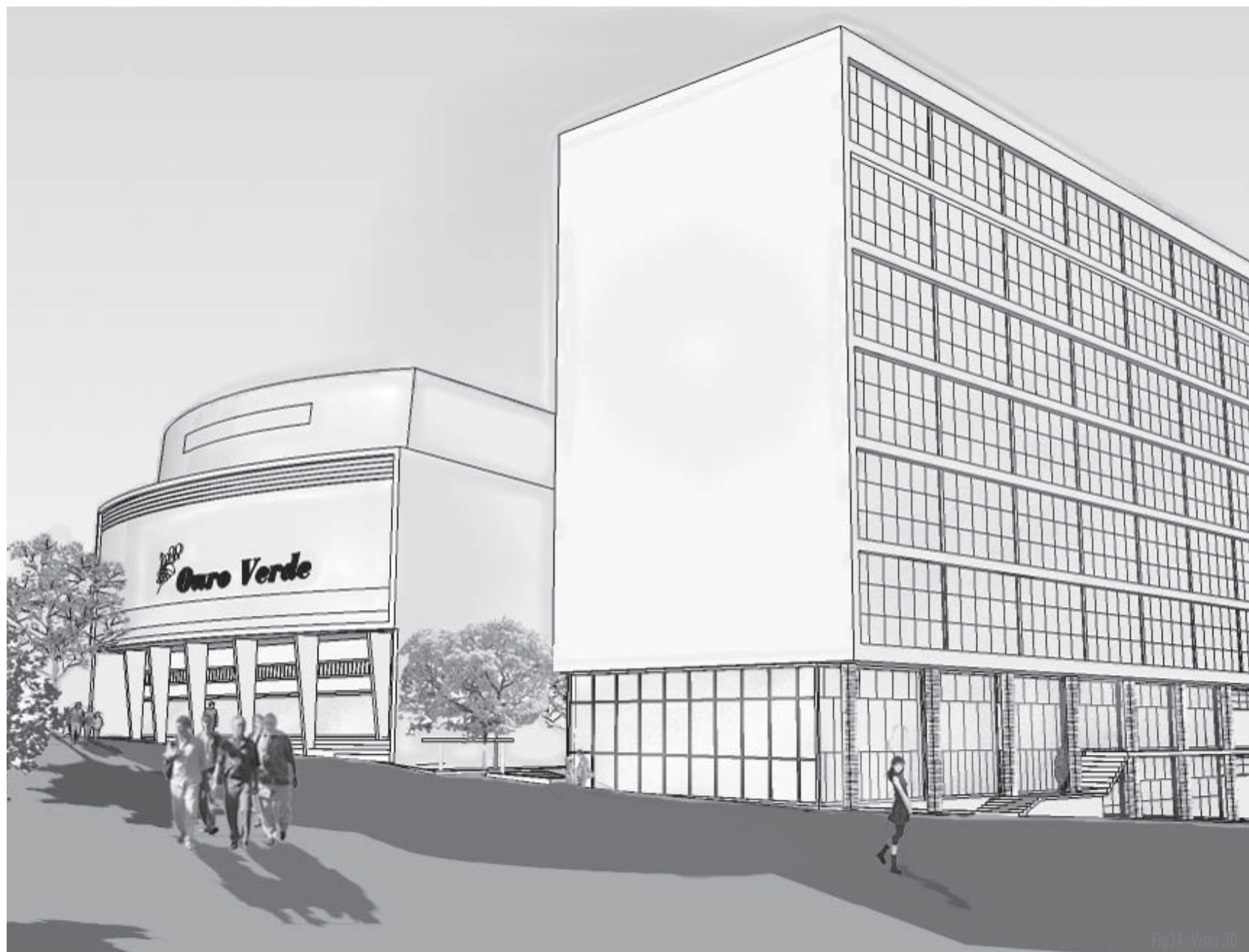


Fig34. Vista 3D



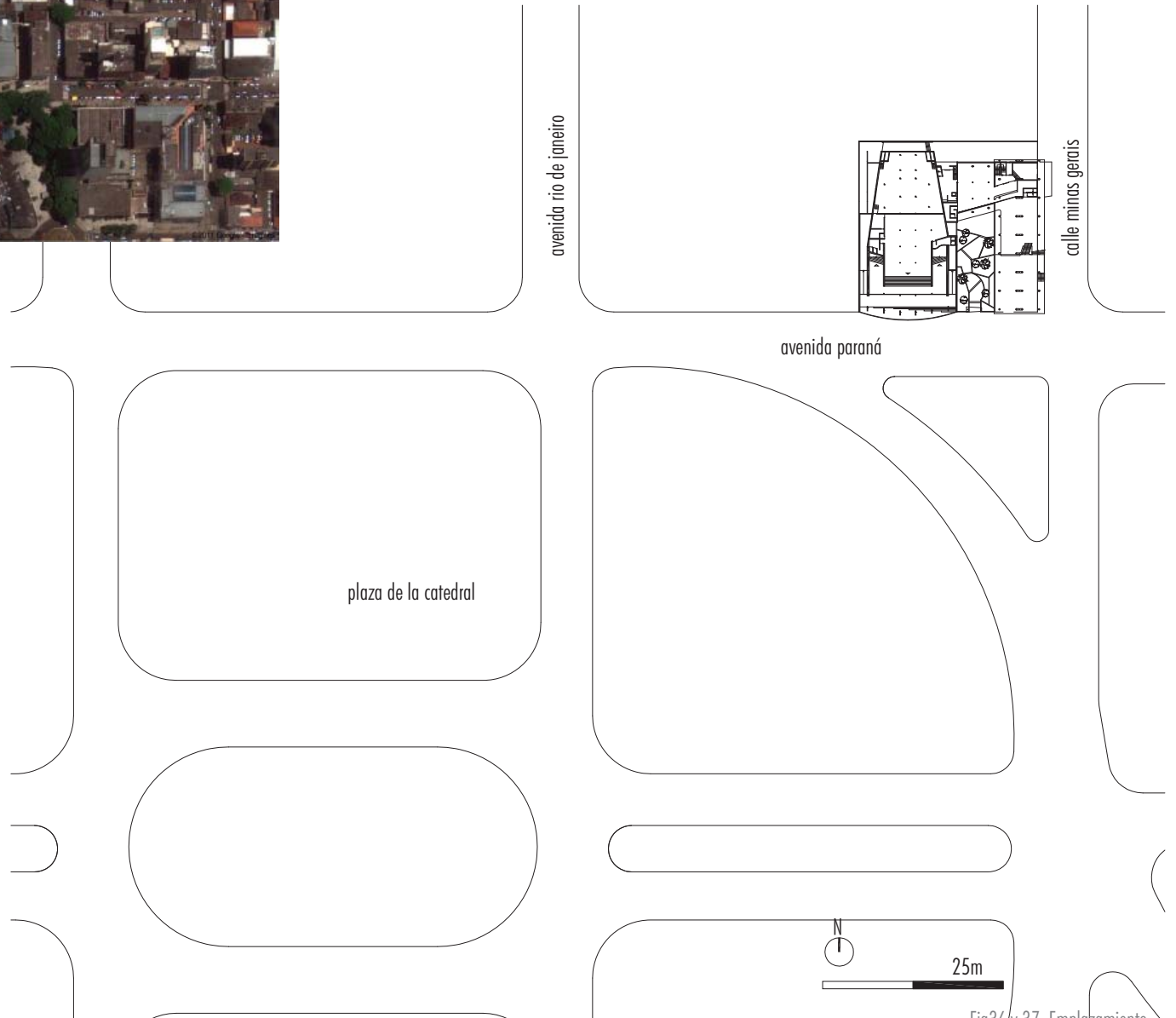


Fig36 y 37: Emplazamiento

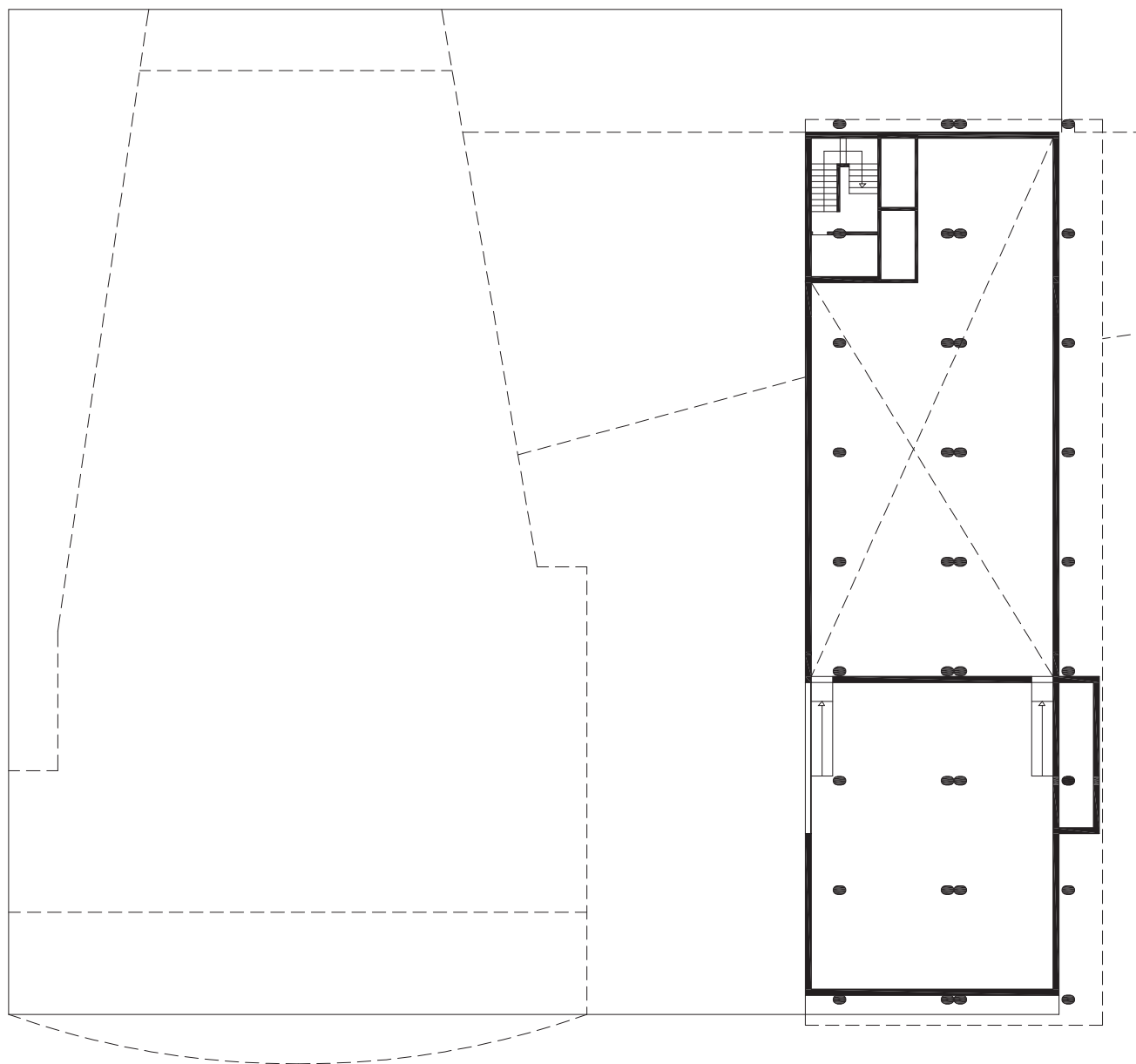


Fig38: Planta sótano

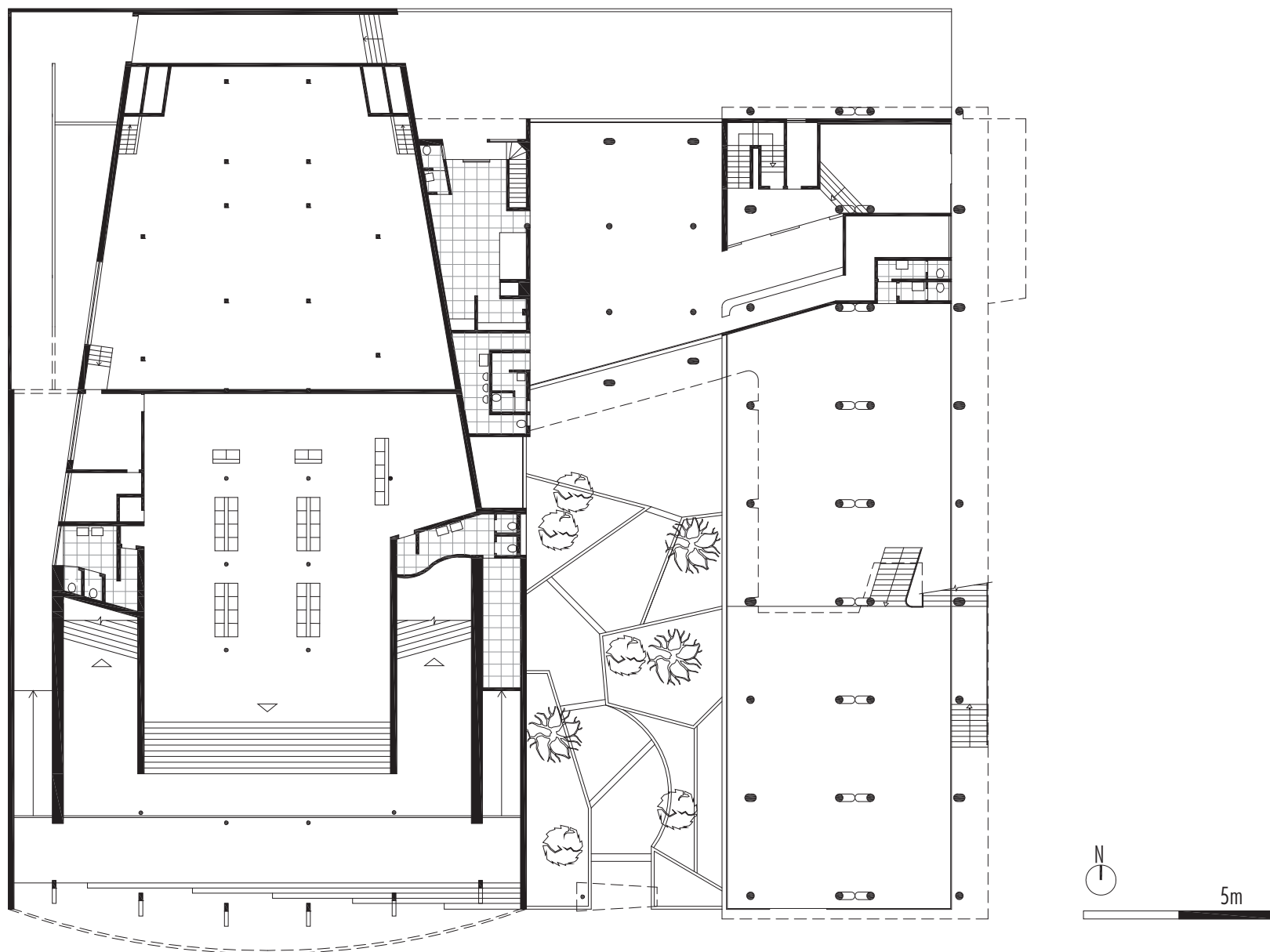


Fig39: Planta baja

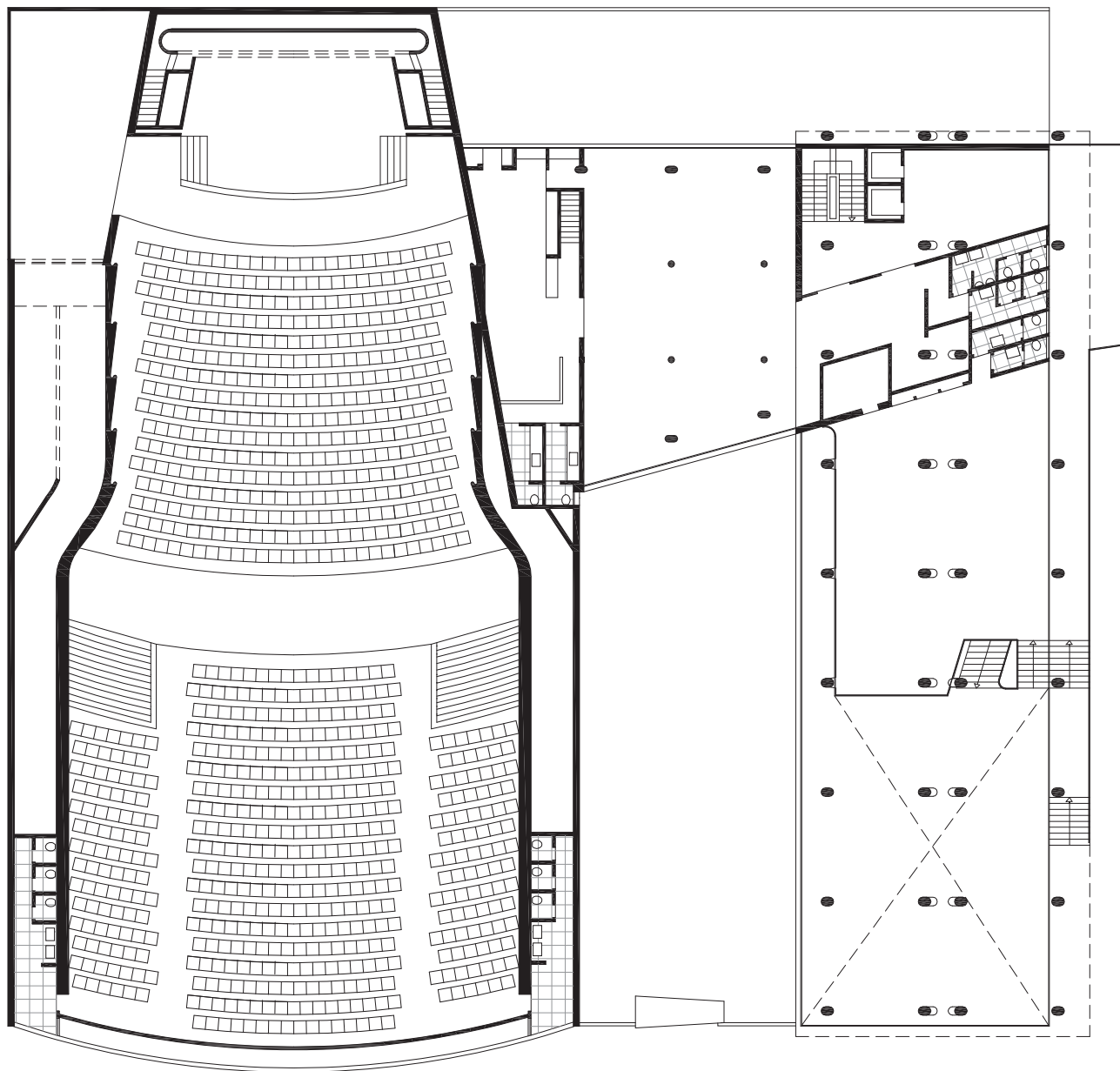


Fig40: Planta entresuelo

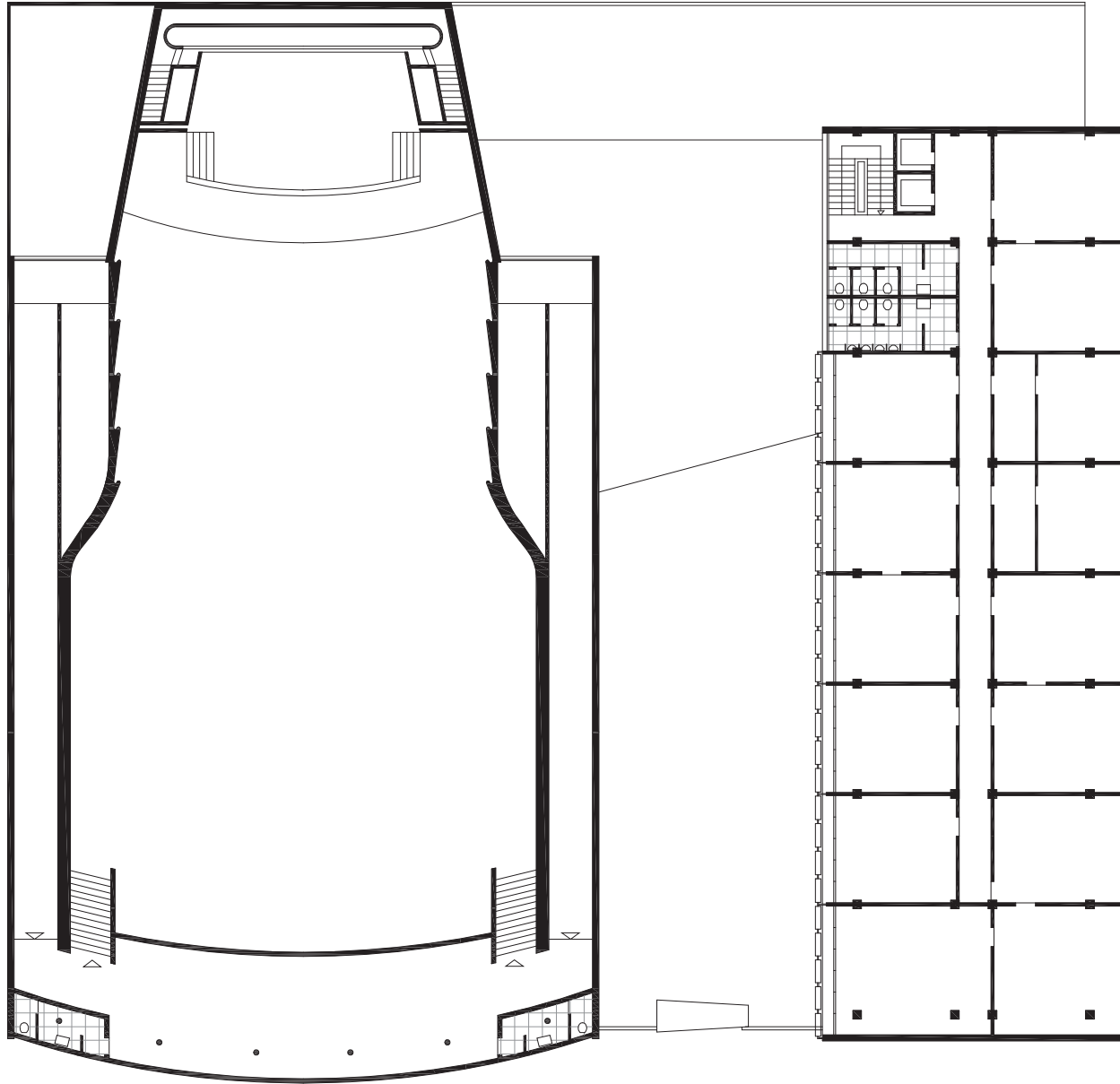


Fig41: Planta primera

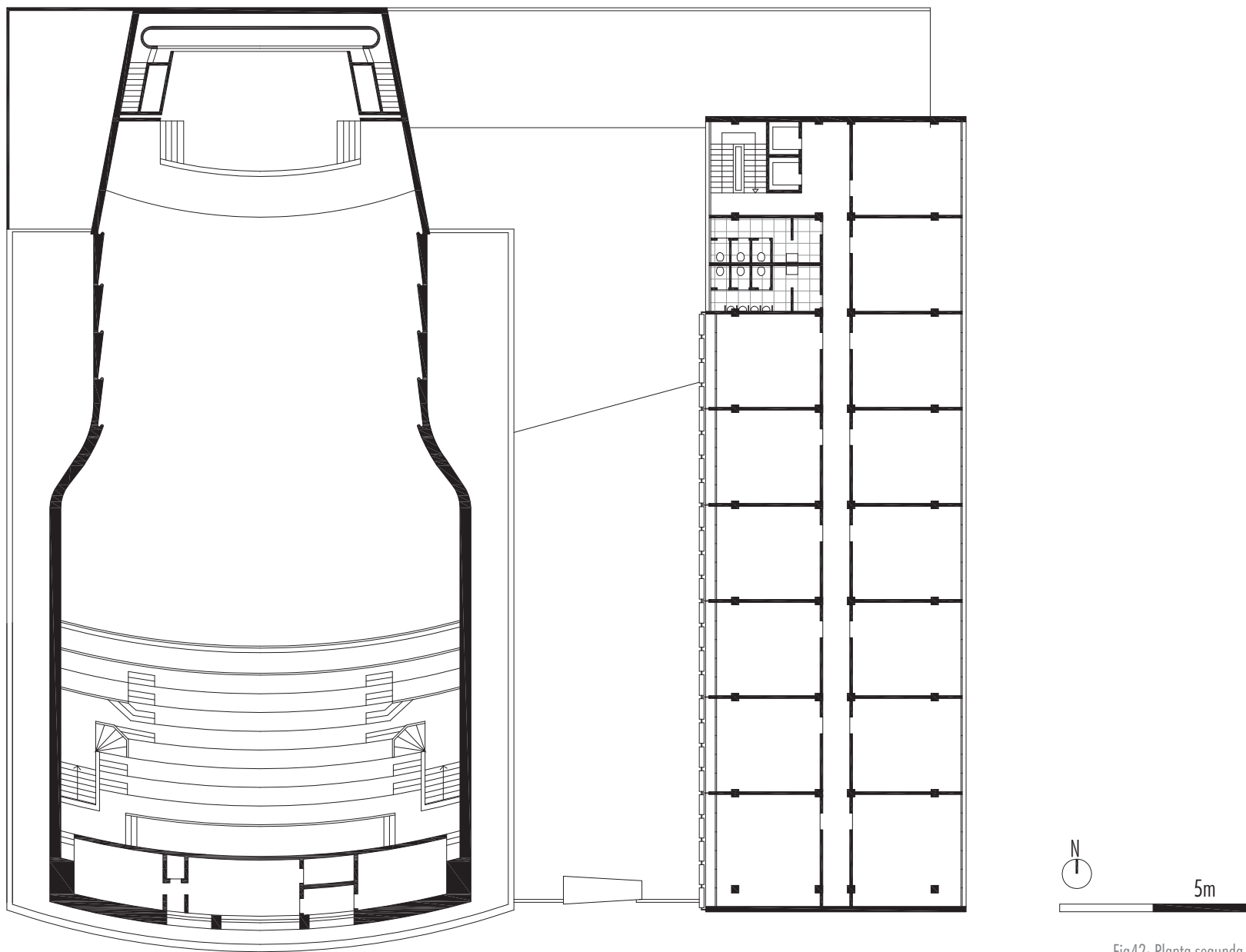


Fig42: Planta segunda

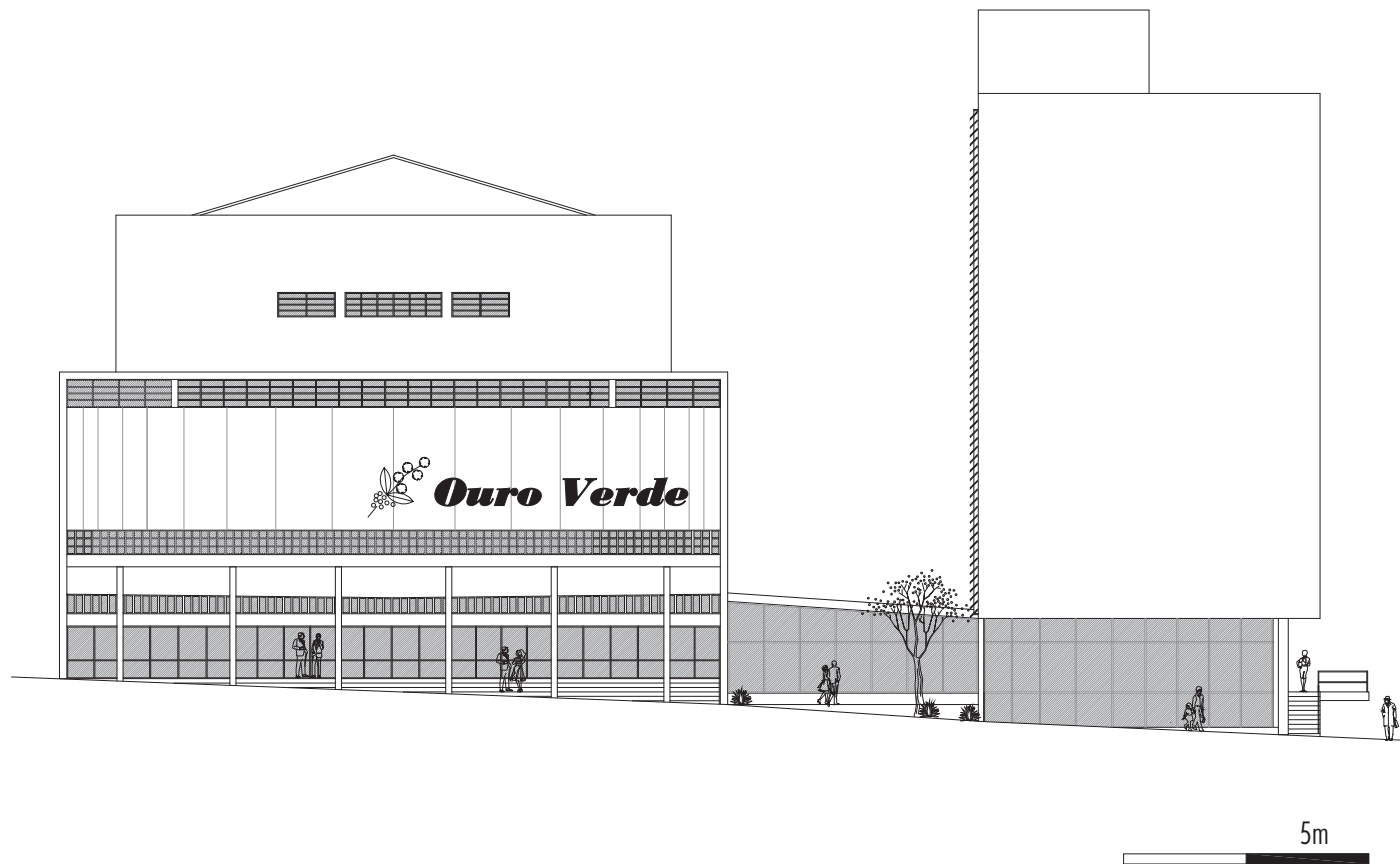


Fig43: Fachada sur conjunto

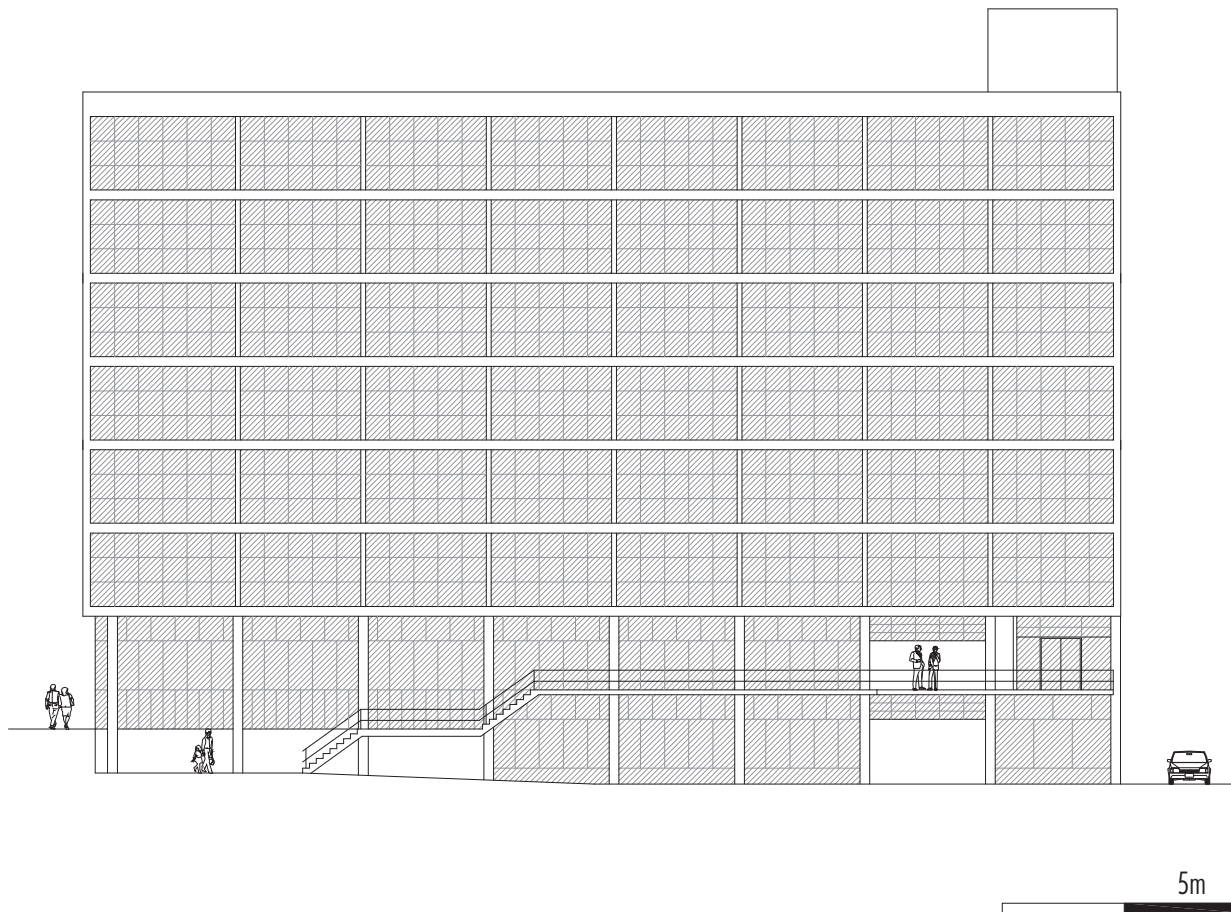


Fig44: Fachada este edificio Autolon

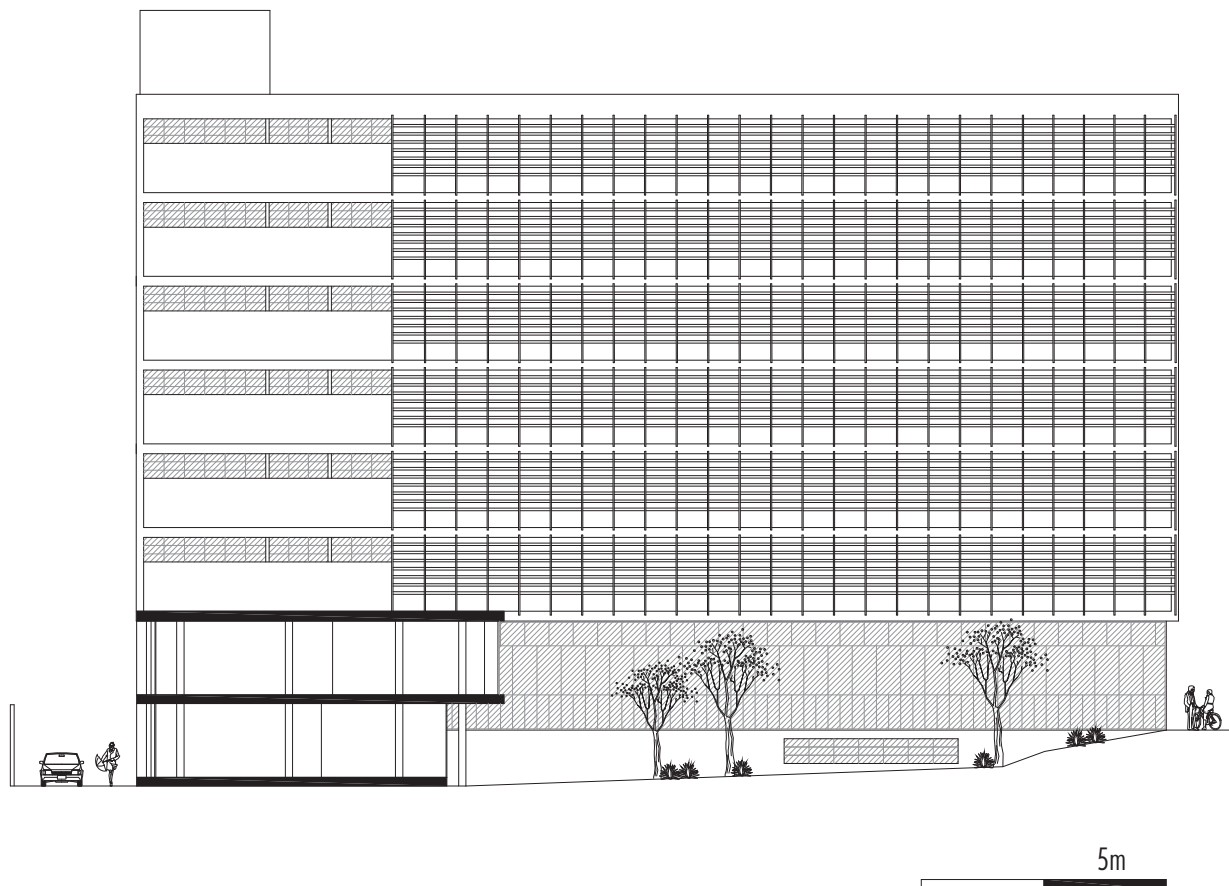


Fig45: Fachada oeste edificio Autolon / sección confitería

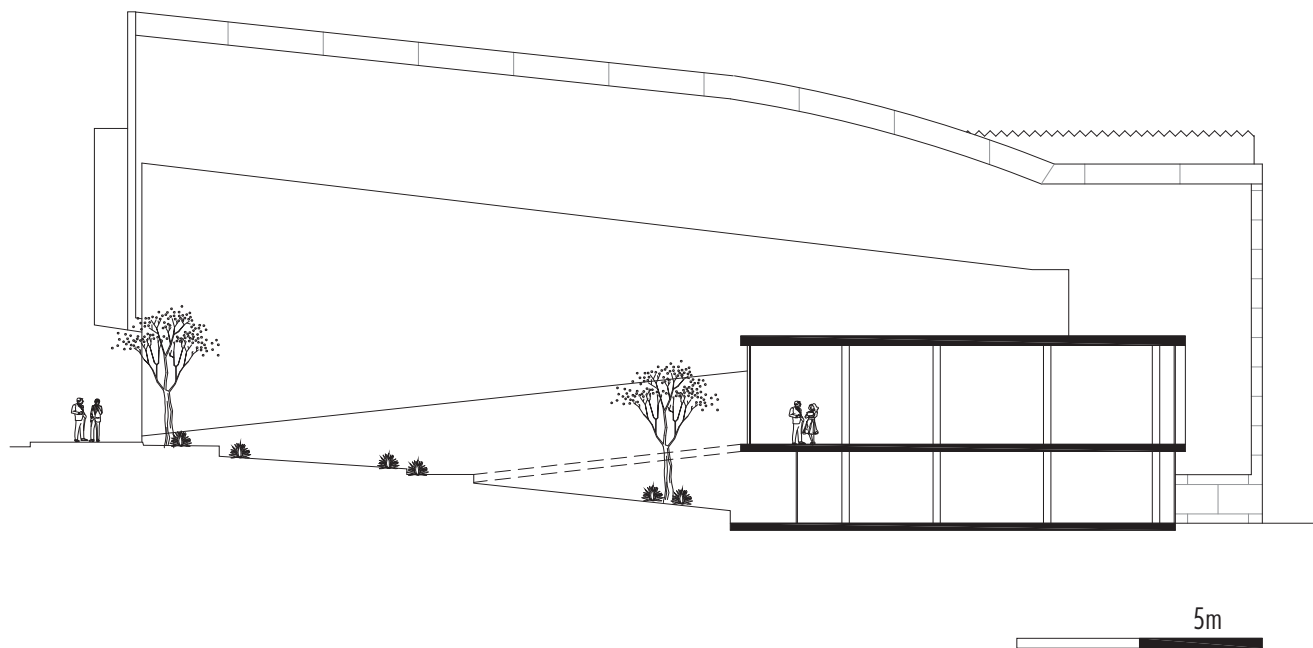


Fig46: Fachada Este cine Oro Verde / sección confitería

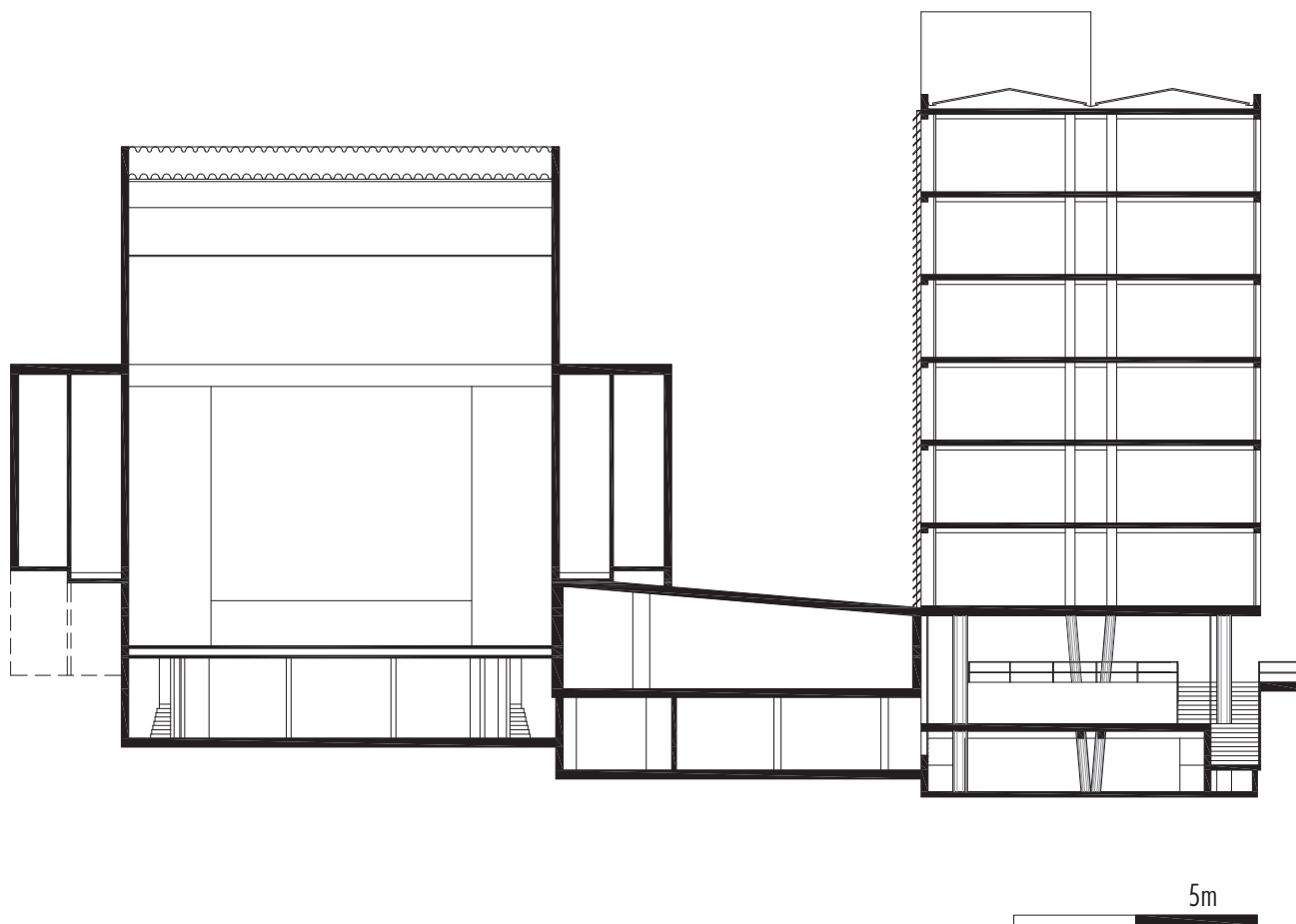


Fig47: Sección conjunto

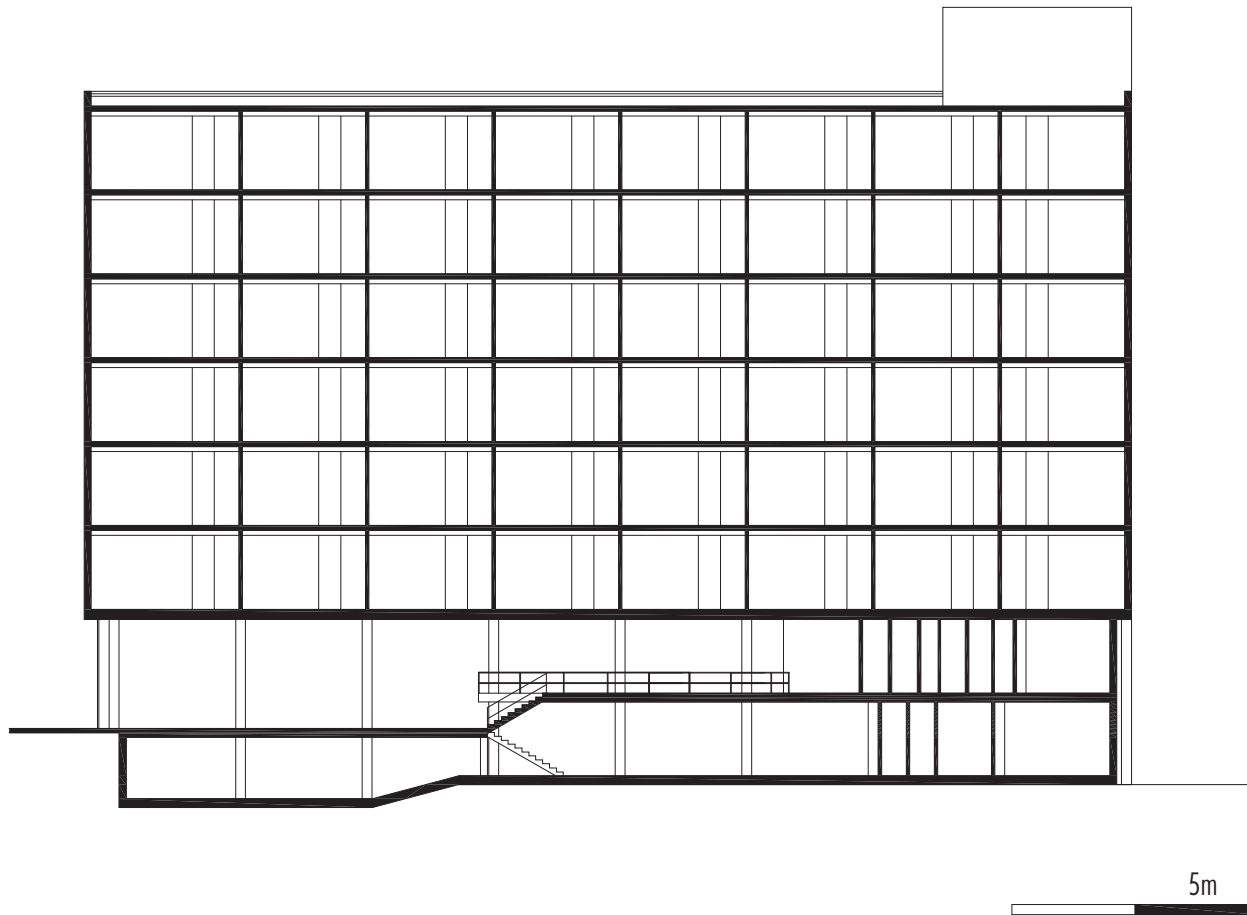


Fig48: Sección edificio Autolon

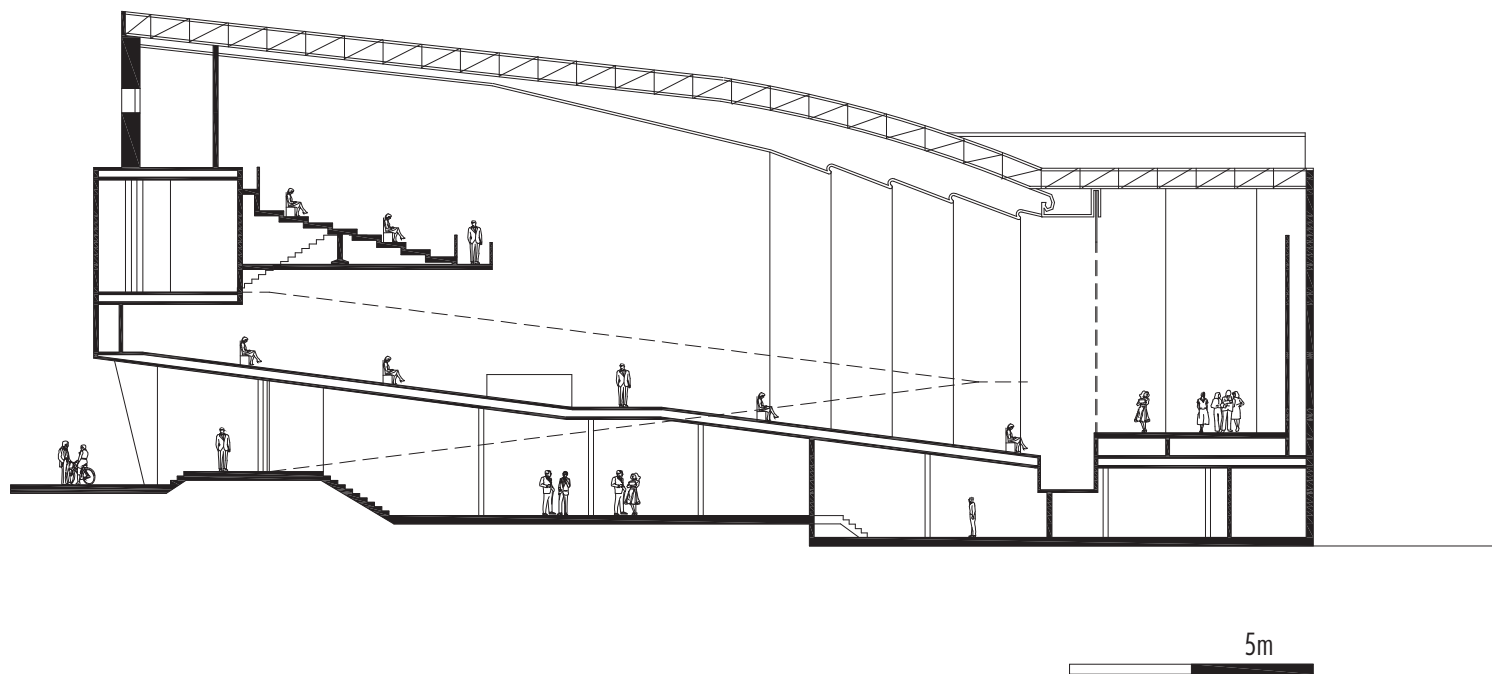


Fig49: Sección cine Ouro Verde, según proyecto original

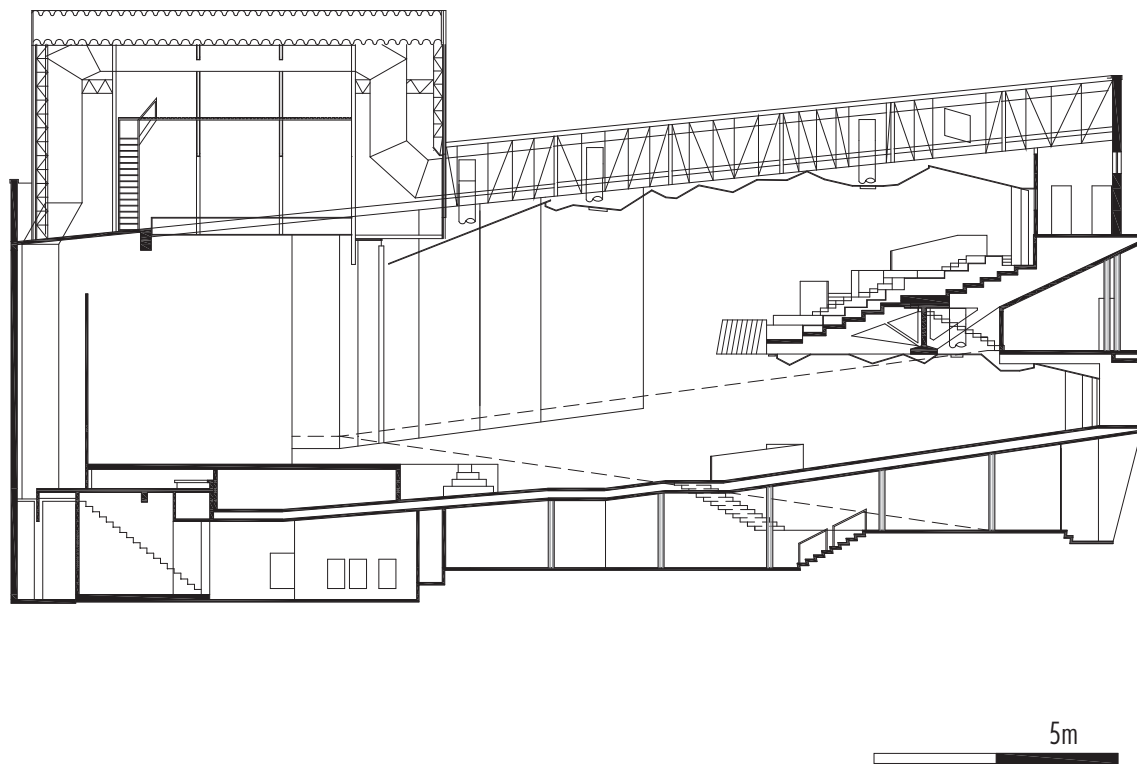
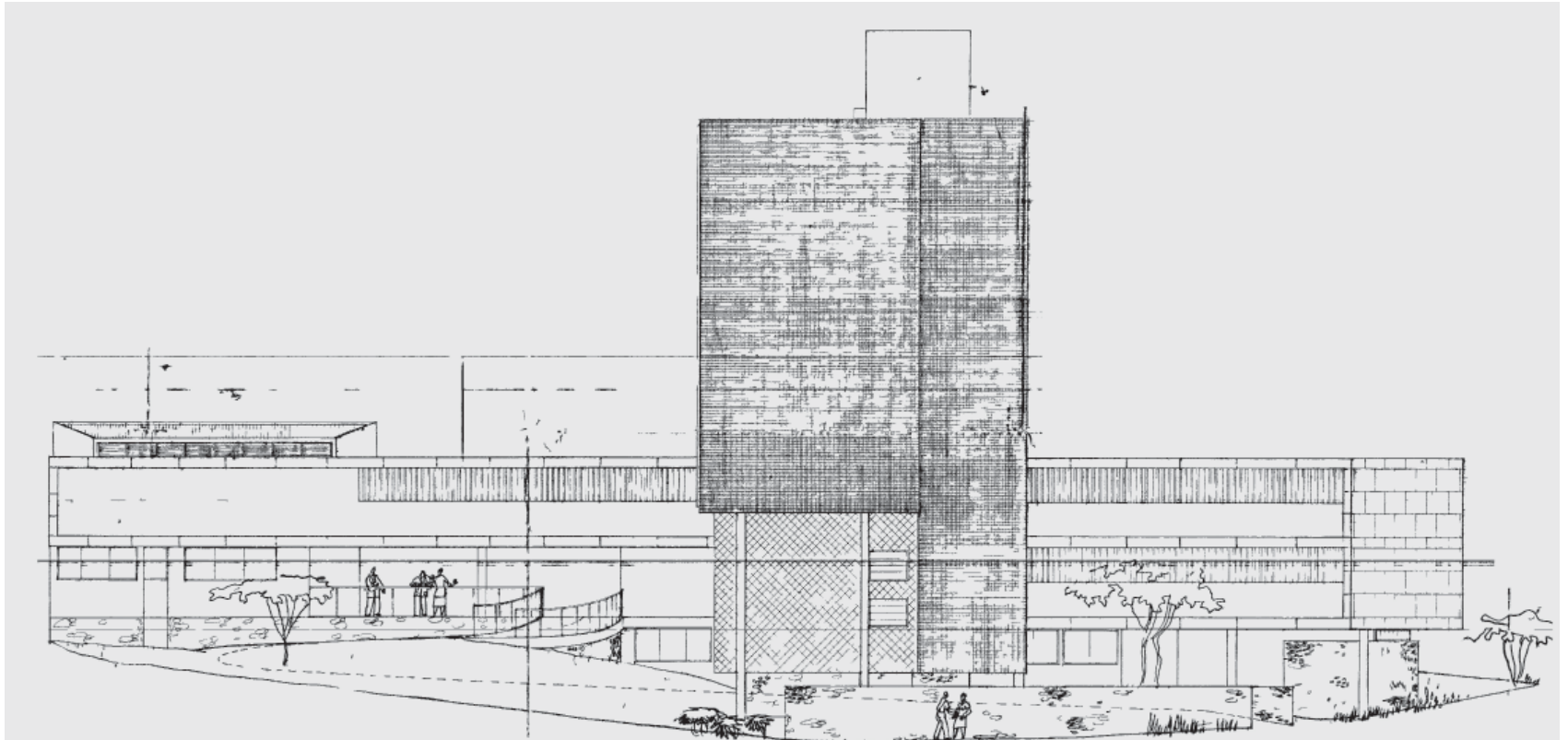


Fig50: Sección cine Oro Verde, estado actual después de la reforma



3.3 EL JUEGO ENTRE LOS PLANOS
Hospital de Londrina - 1948

Uno de los primeros proyectos de Artigas en la ciudad, el Hospital de Londrina es además uno de los mejores ejemplos de arquitectura funcional y racional dentro del conjunto aquí estudiado. Infelizmente, nunca llegó a ser construido, debido, probablemente, a cuestiones financieras y por tratarse de un centro médico sobre dimensionado para una ciudad con apenas 30.000 habitantes, que seguramente no justificaría la construcción de un complejo de tal porte. Proyectado en 1948, posee varias características y soluciones utilizadas en las obras posteriores, con destaque al proyecto de la guardería Casa da Criança, de 1950, este sí construido y analizado posteriormente.

Asimismo, encontramos similitudes en el proyecto de ampliación de la Santa Casa de Londrina, de 1952, también un hospital, aunque en este, seguramente por tratarse de un anexo a un edificio existente, el arquitecto ha encontrado limitaciones que le han impedido utilizar todas las innovaciones propuestas en el edificio anterior, teniendo el Hospital de Londrina calidades plásticas y funcionales bastante superiores al proyecto de la Santa Casa.

Del proyecto del Hospital São Lucas, de 1945 (Fig2), ubicado en Curitiba, Artigas también aprovecha varias de sus soluciones. De igual manera, resuelve el programa con el uso de dos bloques articulados por una rampa. Entre ellos, se forman jardines y patios internos que rompen con el volumen macizo del conjunto y ordenan el espacio circundante. La rampa asume un papel importante en la expresión estética del edificio, como se confirma en varios proyectos de Artigas, como en el edificio Autolon o en los vestuarios del Londrina Country Club, tornándose, además de elemento de organización y conexión espacial, una marca en el plano de la fachada. Las aperturas están dispuestas en franjas horizontales que ocupan toda la extensión de la fachada, y en planta baja aparecen los pilares de sección circular.

El edificio estaba implantado en un terreno de forma irregular y con gran pendiente, ubicado entre las calles Piauí y São Paulo, en el centro de la ciudad, con el acceso principal por esta última y el acceso al sótano y de vehículos por la calle Piauí. Artigas aprovecha el desnivel de la parcela en su proyecto, como era usual, y proyecta el edificio dividido por medio niveles, pero aquí con una solución bastante interesante: la diferencia de niveles no se limita a las plantas sótano y baja, y es transferida a todas las plantas superiores. Así, en cada planta superior hay una diferencia de medio nivel entre los dos sectores formados en la intersección de la rampa, que asume aun más la función de delimitadora y divisora de los espacios, con acceso tanto en su inicio como en el descanso intermediario a una zona del edificio. Este juego de niveles se traspasa a la fachada, que gana movimiento y fluidez, en una solución adoptada ya en 1946, en el proyecto del Edificio Louveira, aunque a menor escala (Fig3).

Otra característica encontrada en la implantación de ambos edificios¹ es la manera como utiliza una rampa circular exterior, que avanza sobre el jardín (Fig4y20), para resolver el acceso entre la planta sótano - donde se encuentra



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original. Fachada

Arriba: Fig2: Hospital São Lucas. Curitiba, 1945

Fig3: Fachada posterior edificio Louveira. São Paulo, 1946

¹ Edificio Louveira y Hospital de Londrina.

el acceso secundario y de servicios y morgue - y la planta baja, donde se encuentra el acceso principal de pacientes, médicos y visitantes. Este elemento escultórico toma protagonismo, marcando la volumetría de la fachada, integrando los espacios exteriores al edificio, contando para eso con el auxilio de las superficies abiertas creadas por los pilares de planta baja y por el cerramiento en cristal presente en gran parte de la misma. El porche formado por el edificio y el apoyo por pilotes, justo delante de la entrada de la calle y también del inicio de la rampa, reafirma esta particularidad del proyecto.

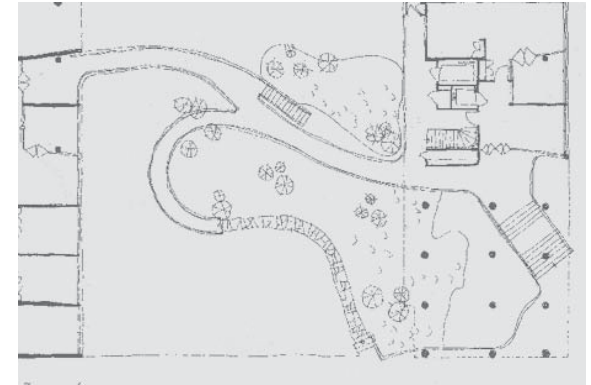
El juego de invadir y dejarse invadir por el espacio público ocurre una vez más. Las plantas superiores avanzan sobre el límite de la parcela, y aquí, como en la Casa da Criança, con una pared en ángulo que forma, con la línea del terreno, la figura de un triángulo (Fig19). Cabe resaltar la similitud entre la forma de los terrenos de estos edificios, localizados en el cuadrilátero central de la ciudad, con un diseño bastante peculiar, formado por las manzanas donde se ubican la Catedral de la ciudad y varias plazas. Estas también “invaden” el espacio privado y se amplían a través de los jardines formados entre los bloques del edificio, que no poseen ningún tipo de separación o barrera física o visual de la acera pública. Así, los jardines, sumados a la planta baja libre, invitan al espectador que adentre en el espacio privado del edificio.

El edificio está formado por dos bloques ortogonales, de los cuales el que se encuentra paralelo a la calle São Paulo solo está presente en las plantas sótano, baja y primera. La rampa está ubicada en la intersección de los dos volúmenes, paralelo al que da a la calle Piauí y en donde se ubican las habitaciones, siendo el cuerpo de más altura del conjunto (Fig20). La solución de dos bloques ortogonales conectados por una rampa se repetirá luego en el proyecto de la Casa da Criança, siendo esta apenas una característica más presente en ambos edificios.

En el acervo de los proyectos originales del arquitecto se encuentran bocetos iniciales para el edificio, y en ellos se percibe que la solución del programa por medio de bloques ortogonales, así como la división de las plantas en medio niveles, utilizando el descanso intermedio de la rampa como acceso, siempre estuvieron presentes en la concepción de este proyecto.

El programa se divide en planta sótano, planta baja, planta primera y un cuerpo vertical dividido en cuatro plantas por un lado, y tres por el otro² (Fig29). En planta sótano (Fig19), al igual que en el proyecto de la Santa Casa, Artigas reúne las actividades de servicios, depósitos, lavandería y morgue, además de una pequeña sala para pronto-atendimiento. En planta baja (Fig20) se encuentra la entrada principal, una pequeña administración, la cocina y un refectorio, además de un bloque pequeño compuesto por 6 habitaciones. Estas, al igual que las que se encuentran en

² Debido a la diferencia de niveles de las plantas.



Arriba: Fig4: Planta jardín y rampa edificio Louveira

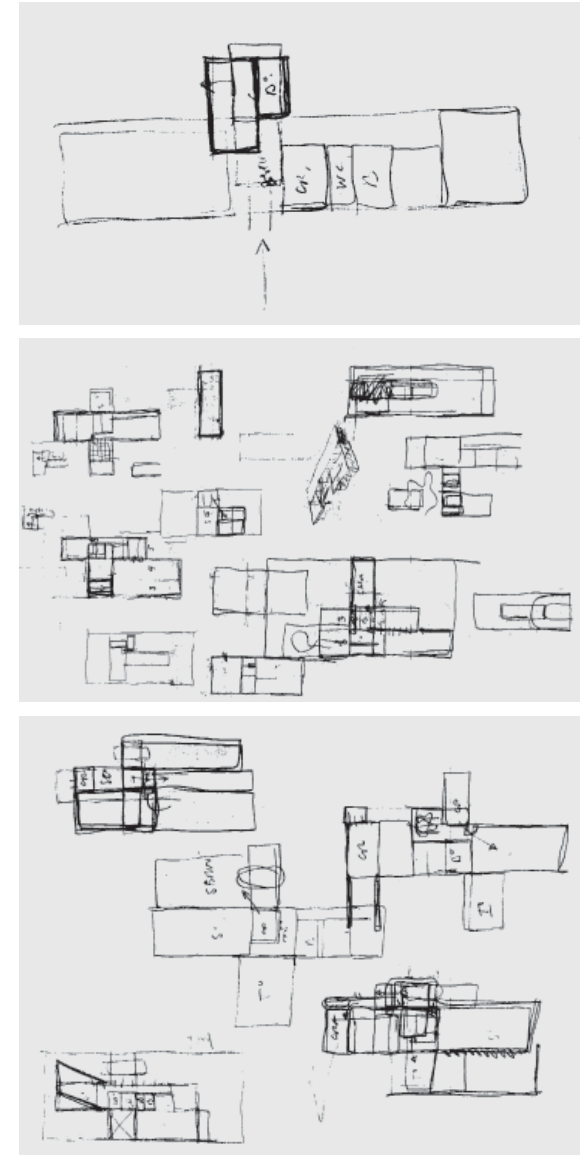
Fig5: Detalle rampa edificio Louveira

su proyección en la planta superior, son las únicas en que los baños son compartidos y se encuentran en el pasillo de acceso a las habitaciones. En planta primera (Fig21), dividida en cuatro paquetes independientes, se encuentran, por un lado, dos salas quirúrgicas, una sala de traumatología, una para parto, además de la sala de esterilización y dos para curas. Al lado opuesto a este, hay otro sector que reúne las consultas, exámenes, farmacia y laboratorio, además de un pequeño auditorium localizado en la extremidad del bloque. Este tiene su acceso principal por una escalera, que conecta al recibidor de entrada localizado en planta baja, delante del porche de acceso al edificio. Por una segunda escalera se accede a los camerinos, también situados en planta baja. El volumen que ocupa el eje perpendicular está dividido, por un lado, por el cuerpo que abriga las habitaciones, ya mencionadas, y por otro la administración. Las plantas superiores, formadas únicamente por uno de los bloques, están dedicadas a las habitaciones y salas de apoyo a estas, además de un dormitorio colectivo. Todo el conjunto tiene la misma modulación, siendo la única diferencia entre las habitaciones la presencia de terrazas en el bloque que queda medio nivel más alto, debido al espacio ocupado por la rampa en el otro sector. Las habitaciones son dobles y cada conjunto de dos comparten un baño.

En este proyecto también está presente el terrado jardín, otro elemento utilizado posteriormente en la Casa da Criança. Aquí el espacio es utilizado como un solárium, cubierto por una sucesión de bóvedas soportadas por pilares de sección circular, solución plástica similar a la estación de autobuses, también de 1948, que rompe con la rigidez de la línea recta presente en todo el proyecto. El espacio, casi que totalmente abierto, se conecta al edificio por la rampa, y en él el único espacio cerrado se trata de una pequeña sala de reposo y descanso. Sobre este espacio se alza el volumen del reservatorio de aguas (Fig23).

En el programa las soluciones de circulación son muy importantes, y Artigas busca la racionalización de estas a través de la división de los sectores por paquetes. Cada zona reúne un conjunto de funciones compatibles y conectadas entre sí, lo que permite la utilización de apenas un pasillo por sector. Las circulaciones verticales de los bloques en altura se dan por medio de la rampa y de dos ascensores, ambos localizados en la intersección de los dos volúmenes y presentes en todos los pisos. En planta primera (Fig21), además, están presentes las dos escaleras que acceden de manera independiente al auditorium. Las plantas baja y sótano están conectadas externamente por la rampa del jardín, lo que facilita el acceso a todos los sectores del edificio, ya que ambas plantas poseen acceso a la calle. Además, hay una escalera independiente que conecta los sectores de servicios de los dos pisos. El acceso exterior se da, como ya mencionado, por las dos calles, con una entrada al cuerpo principal del edificio y al auditorium, y otra a la necropsia y pronto-atendimiento.

La planta posee una división espacial racional, con divisiones moduladas del espacio. Cada bloque está claramente dividido en dos, formando cuatro paquetes distintos, cada uno con un sector de actividad distinto. Además, como en



Arriba: Fig6, 7 y 8: Proyecto original, bocetos preliminares

la Casa da Criança y en la Santa Casa, el programa de actividades está dividido por plantas, lo que facilita aun más la división espacial, la integración de los espacios y las circulaciones internas. También están divididas las zonas secas de las húmedas, facilitando la parte técnica de la construcción.

La estructura una vez más sigue a un riguroso modulo, y está resuelta con pilares de sección circular, independientes de las divisiones internas. El material, seguramente³, es el hormigón armado. Pero poco más se puede afirmar sobre este tema, ya que no existe el proyecto estructural, y ningún plano con detalles o especificaciones.

La cubierta, a excepción de la zona reservada al solárium⁴, es inclinada, formada por cuatro aguas, con la recogida de las aguas pluviales por dos franjas paralelas dispuestas en el centro del volumen. Si consideramos el material utilizado por Artigas en la mayoría de los proyectos de la época, se puede deducir que el material utilizado sería tejas en fibrocemento. Una vez más Artigas utiliza la cubierta inclinada tradicional “escondida” detrás de un muro, motivo por el cual ha criticado las obras de Warchavchik, y según declaraciones suyas años más tarde⁵, razón por la cual habría buscado en Wright la inspiración para sus obras anteriores.

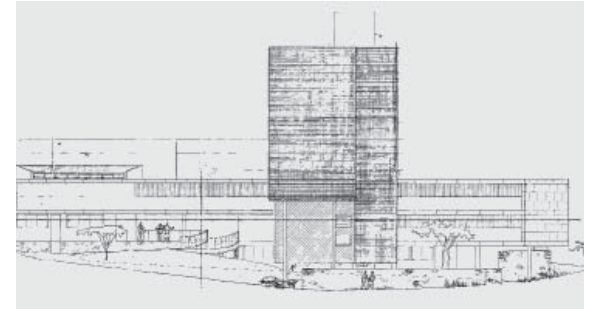
Otro elemento comúnmente presente en los proyectos de Londrina es el *brise-soleil*, aquí aplicado en la fachada oeste en las plantas baja y primera, dispuestos de manera vertical (Fig27). En la fachada Norte, que recibe la incidencia solar durante todo el día, es curioso el hecho de, aparentemente, no recibir ningún tipo de protección solar (Fig26). La fachada del bloque con más altura está compuesta por un juego entre franjas horizontales, que intercalan una faja de cristal y otra, quizás, de algún tipo de enrejado⁶ de madera, con el movimiento impreso debido a la diferencia de niveles entre los volúmenes formados a cada lado de la rampa. La planta baja se caracteriza por el amplio espacio abierto soportado por pilotes, por donde se hace el acceso principal del edificio además de un jardín que conduce el visitante hasta la entrada, creando un espacio fluido y libre de barreras (Fig20). La planta primera, por un lado, está formada por una superficie entera acristalada, protegida de las radiaciones solares gracias a que se encuentra reculada con relación a las plantas superiores. Ya del otro lado, donde se encuentran las habitaciones, es raro la adopción de ventanas cuadradas dispuestas de manera bastante tradicional, de igual manera que las que se encuentran en este

3 Se puede deducir por la textura aplicada en las plantas y secciones del proyectos.

4 Donde la cubierta es plana, revestida por piezas cerámicas. (según se deduce de la planta original)

5 Como ya referenciado anteriormente.

6 Como este proyecto no ha sido construido, y en el archivo con el proyecto original no están incluidos los planos con los detalles y definición de los materiales utilizados, queda imposible saber al cierto de que era compuesta la fachada. El único material disponible para esta consulta es la fachada original, en donde el arquitecto define esta franja con una textura cuadrículada a 45°, que podría tratarse de un enrejado de madera, solución adoptada posteriormente en algunos proyectos y representada gráficamente de la misma manera. Tampoco se puede afirmar con seguridad que la fachada no recibía protección solar, ya que podría tratarse de una solución similar a la utilizada en la Santa Casa, donde venecianas externas móviles verticalmente asumen esta función.



Arriba: Fig9: Proyecto original, fachada oeste

Fig10: Proyecto original, fachada norte

Fig11: Proyecto original, fachada Santa Casa de Londrina, 1952

mismo volumen en planta baja, ya que esta es una solución a mucho no utilizada por el arquitecto, y que no vuelven a repetirse en las obras de la ciudad.

En la fachada sur (Fig28) destaca el volumen ocupado por la rampa, compuesto por una gran superficie en cristal. Las demás aperturas están dispuestas en franjas horizontales continuas, referencia a muchas obras de Le Corbusier y como utilizado posteriormente en la Casa da Criança y en los vestuarios del Londrina Country Club. La zona de administración recibe el mismo tratamiento que en la fachada norte, con el cerramiento en cristal de piso a techo, protegido por la reculada de la planta.

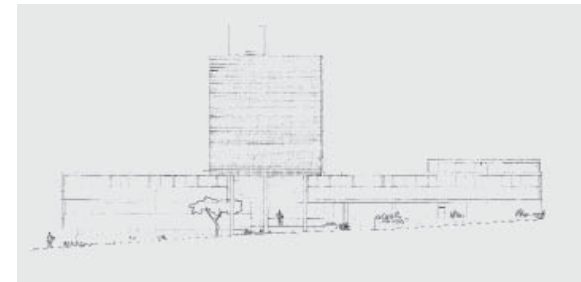
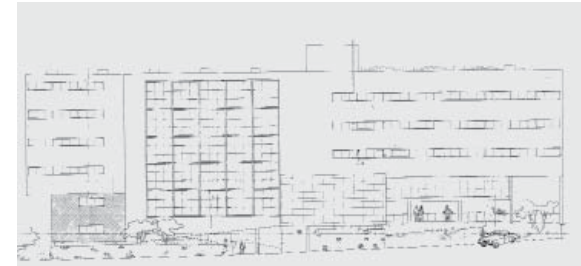
En la fachada Este (fig25) destacan las franjas horizontales formadas por los cristales de las ventanas, que promueven continuidad en el plano, y que igualmente no reciben ningún tipo de protección solar. Además es marcada la presencia del volumen macizo del bloque ortogonal, que está soportado por pilares circulares en plantas sótano y baja, con el espacio reservado al jardín por debajo.

En las cuatro fachadas es nítida la presencia de la línea horizontal. Además, los planos están definidos por los forjados, que ganan protagonismo y marcan el volumen, con el auxilio de los pilotes que soportan el edificio desde la planta baja.

Como citado anteriormente, queda imposible la definición de los materiales y colores utilizados en este proyecto. No se sabe si Artigas llegó a preparar el proyecto de ejecución de la obra, o algún plano con los proyectos auxiliares y de detalles, y el único material disponible son los planos del ante proyecto.

Con los datos disponibles, y gracias al trabajo de redibujo de los proyectos, ha sido posible, tomando por base las soluciones adoptadas por el arquitecto en otros proyectos, deducir puntos que no estaban totalmente claros en el proyecto original y reconstruir otros que no constaban, tornando este trabajo de fundamental importancia en el análisis del edificio.

La característica más marcada, y que proporciona gran calidad arquitectónica al edificio, es el juego entre los planos que propone Artigas para la solución del programa. Eso permite separar las diferentes zonas de manera sencilla, además de donar gran calidad plástica a la obra. El dialogo entre los dos bloques ortogonales, con sus diferentes alturas y proporciones, permite la formación de un conjunto armonioso e integrado al espacio en que se insiere. En este punto, también se hace presente un juego marcado entre los planos horizontal y vertical del edificio, reafirmando el dinamismo proporcionado por los dos elementos.



Arriba: Fig12: Proyecto original, fachada sur
Fig13: Proyecto original, fachada este

La manera como los dos bloques se conectan es otra solución en que Artigas logra resolver el programa de manera sencilla y eficaz. El sistema en cruz adoptado resulta en una planta muy ordenada y estructurada, que divide los sectores por zonas,. Esta división se acentúa con el uso de medio niveles en el bloque vertical, tornando los recorridos claros y evidentes, y que además se refleje en la fachada con un interesante movimiento entre las franjas horizontales que la componen. Este riguroso orden se suaviza en las plantas inferiores, donde la rampa, los jardines y los espacios abiertos toman protagonismo. Artigas trata estos espacios de manera a ponerlos en destaque, y el resultado final es un conjunto armónico y equilibrado, entre la masa construida geométrica y ordenada, y los espacios abiertos y fluidos de acceso.

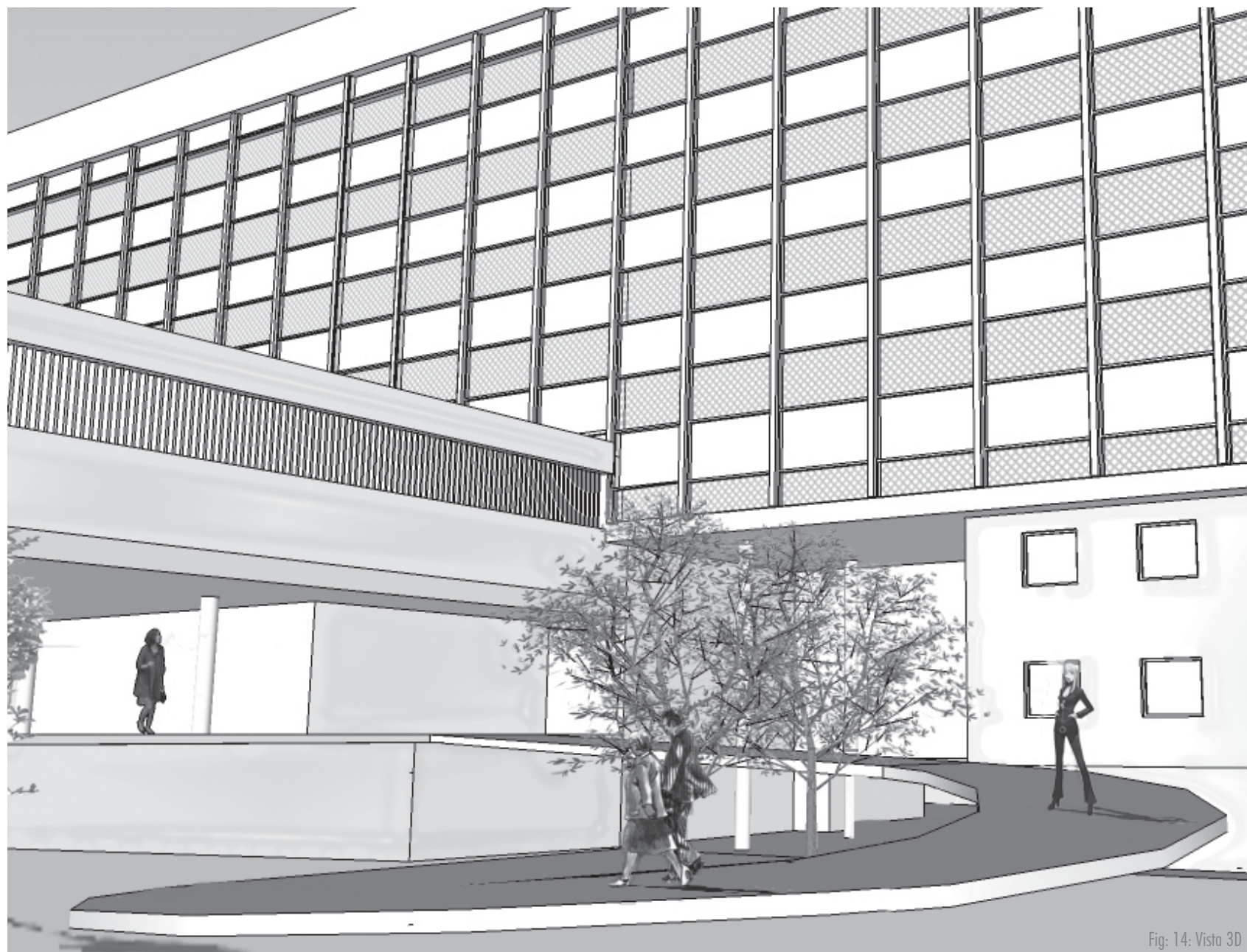


Fig: 14: Vista 3D

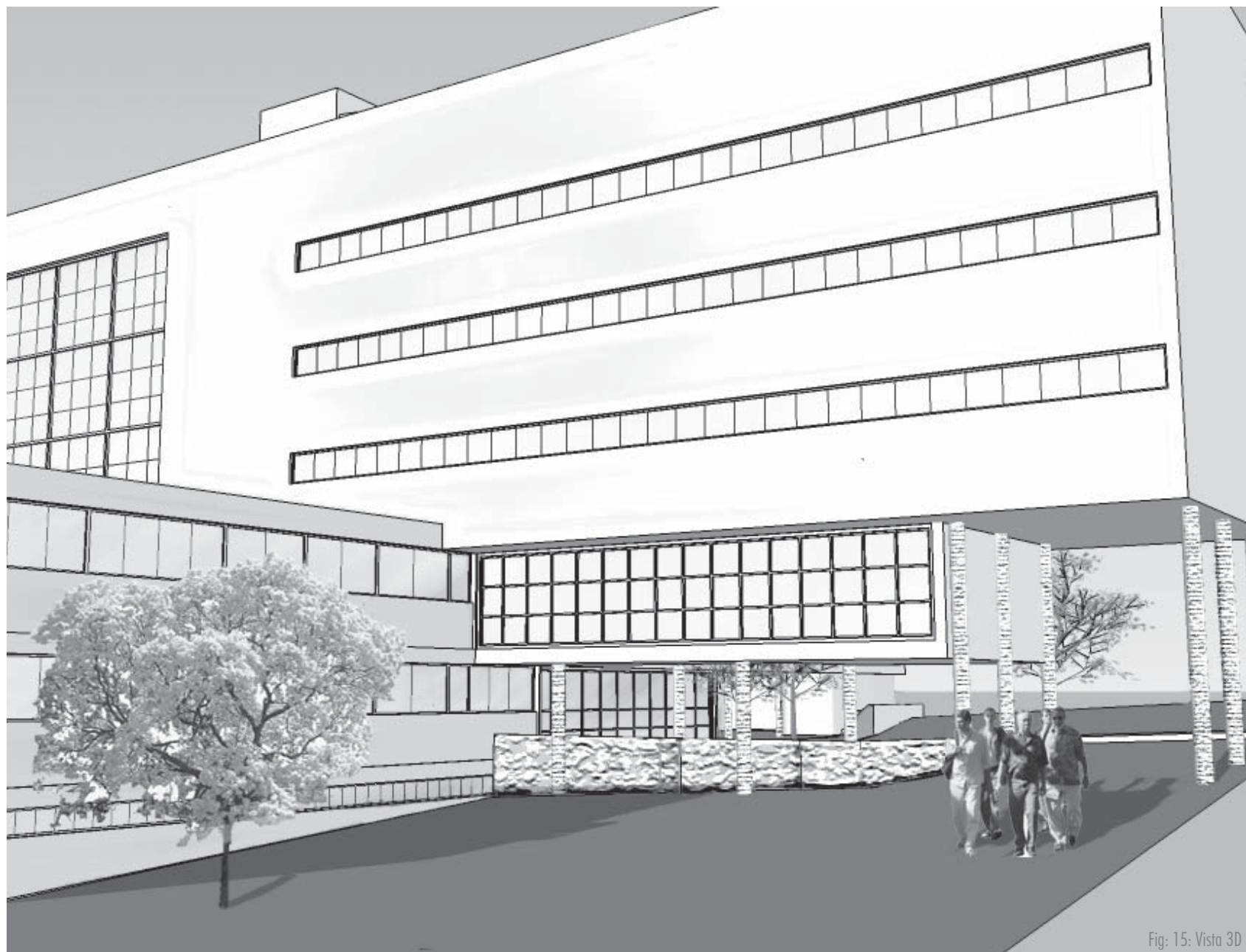


Fig: 15: Vista 3D



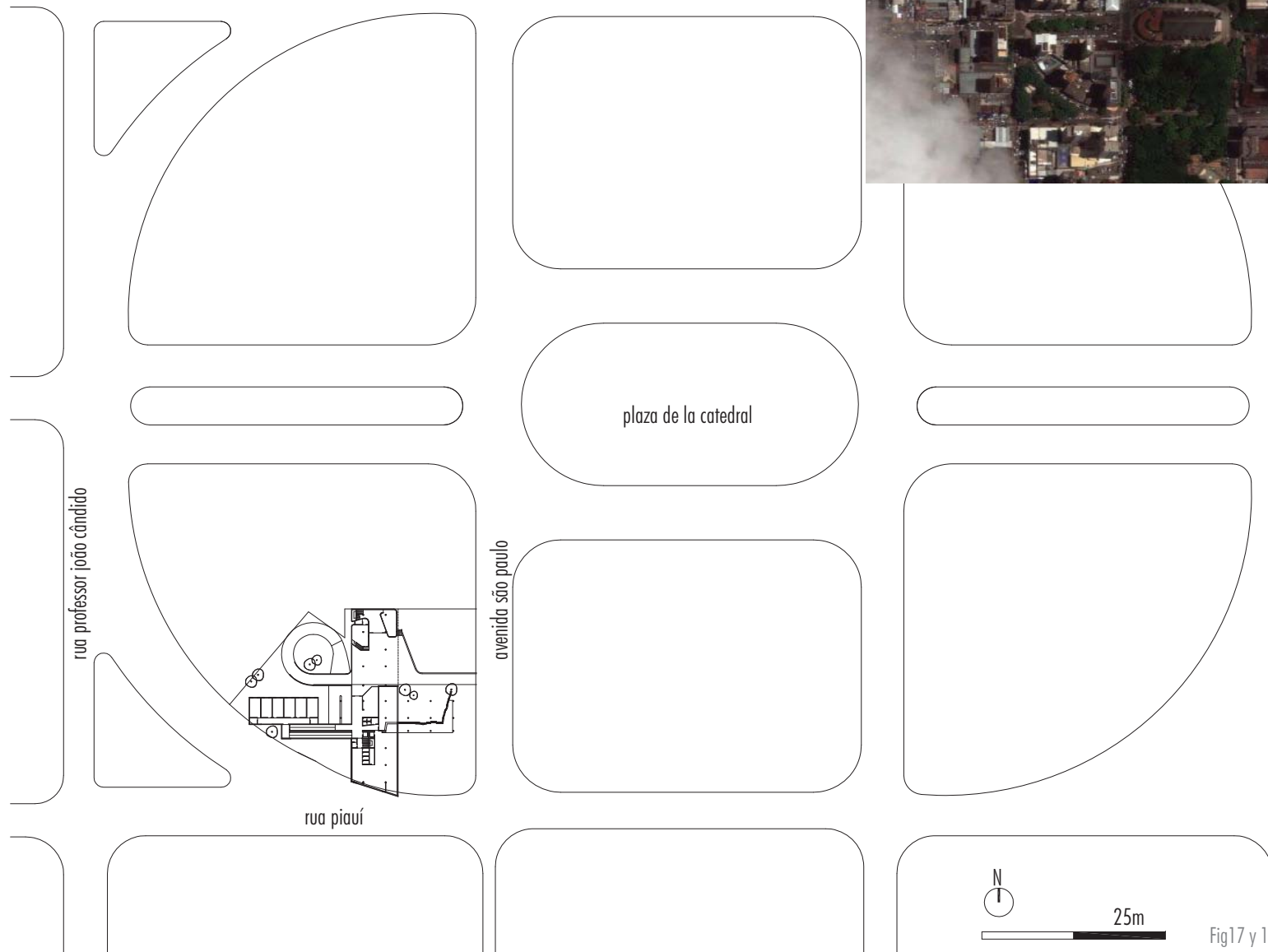


Fig17 y 18: Emplazamiento

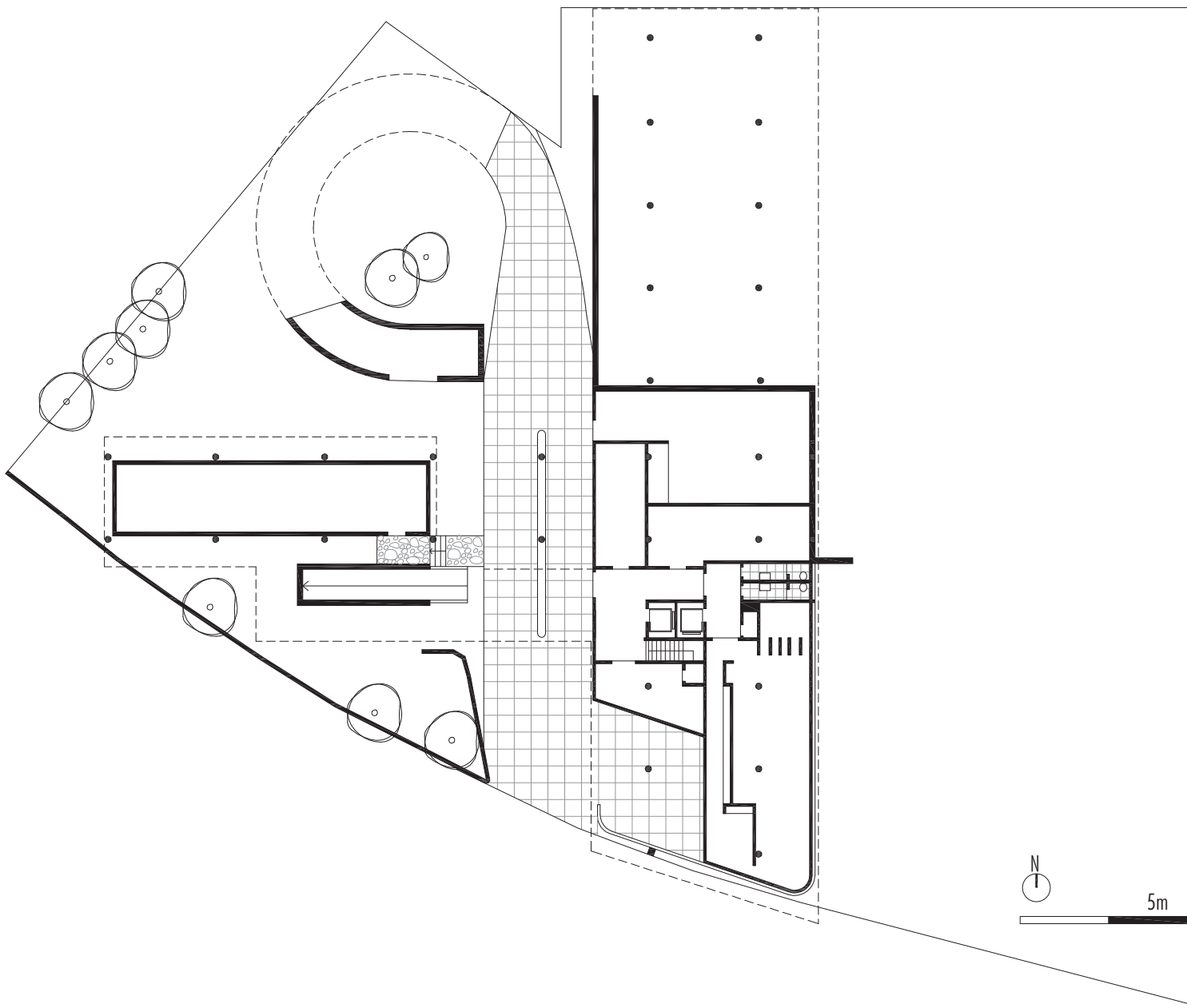


Fig19: Planta sotano

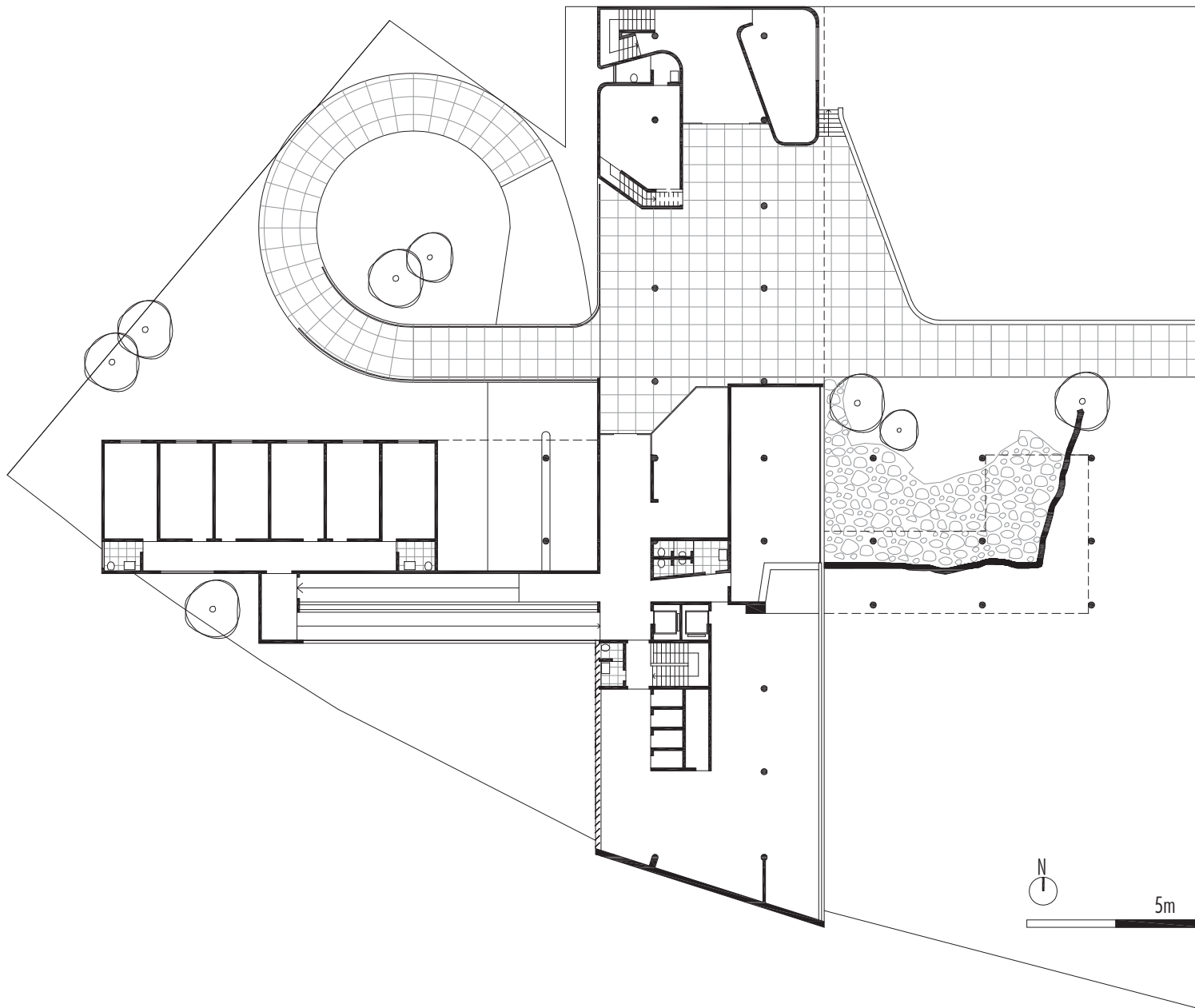


Fig20: Planta baja

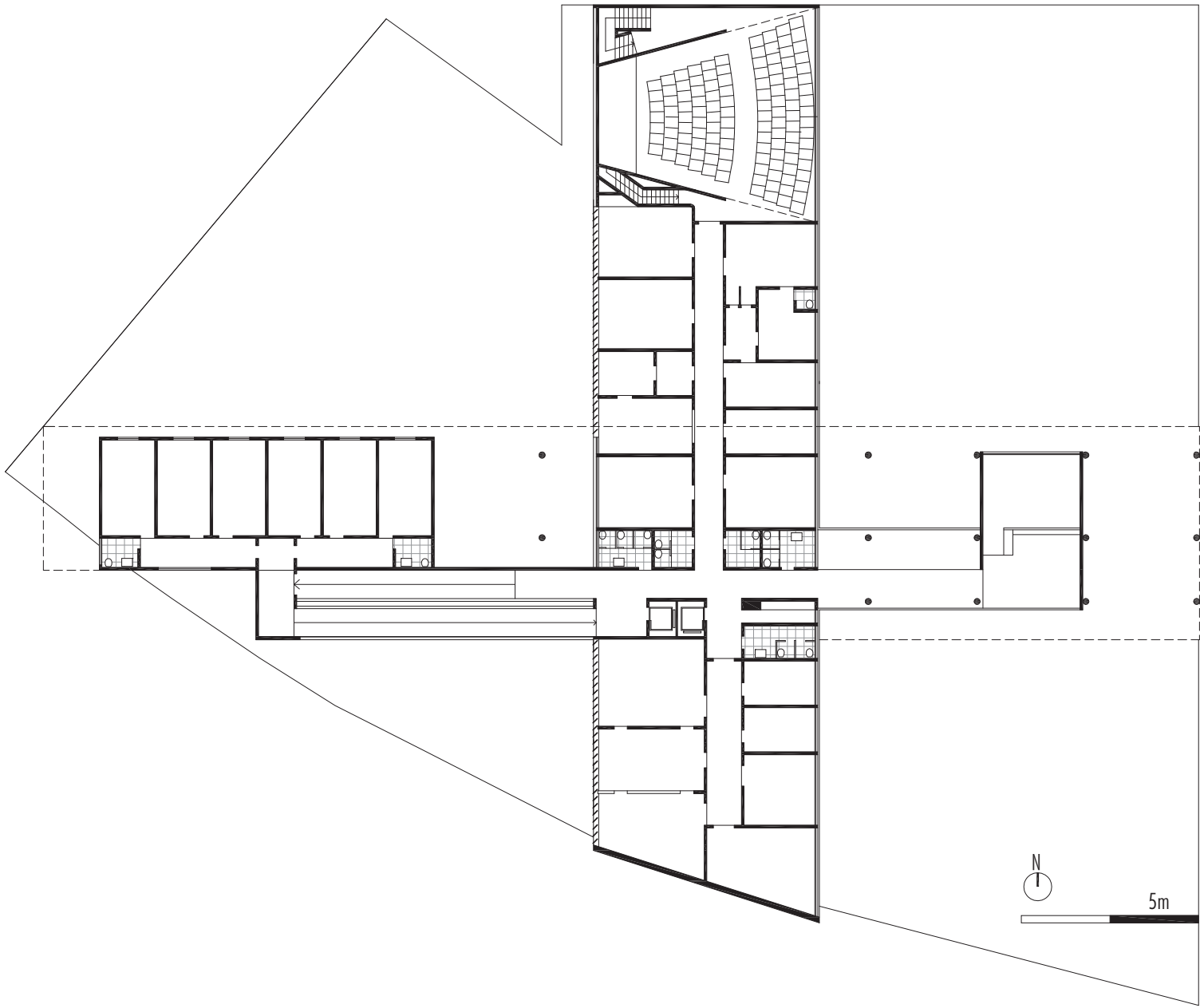


Fig21: Planta primera

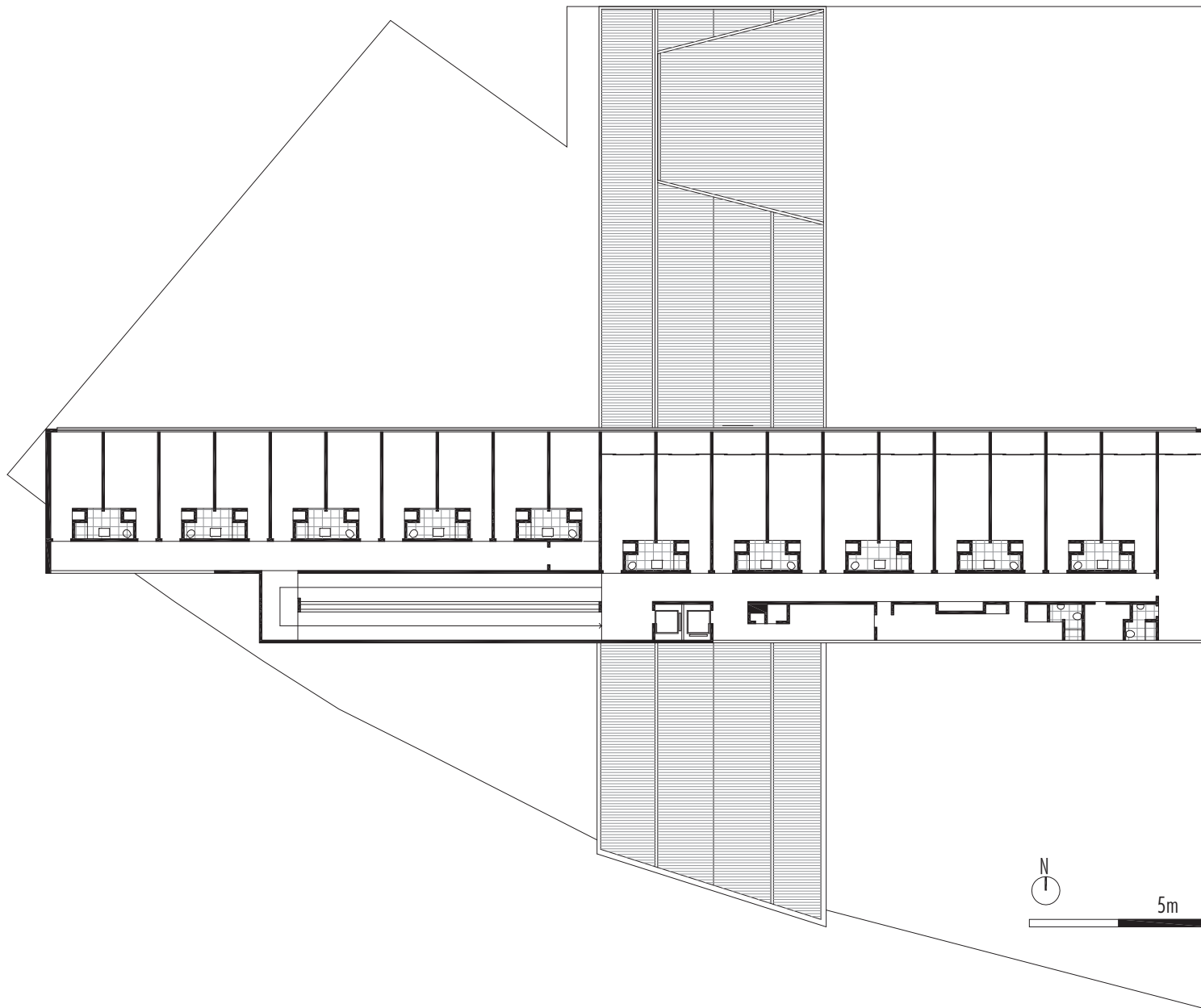


Fig22: Planta segunda

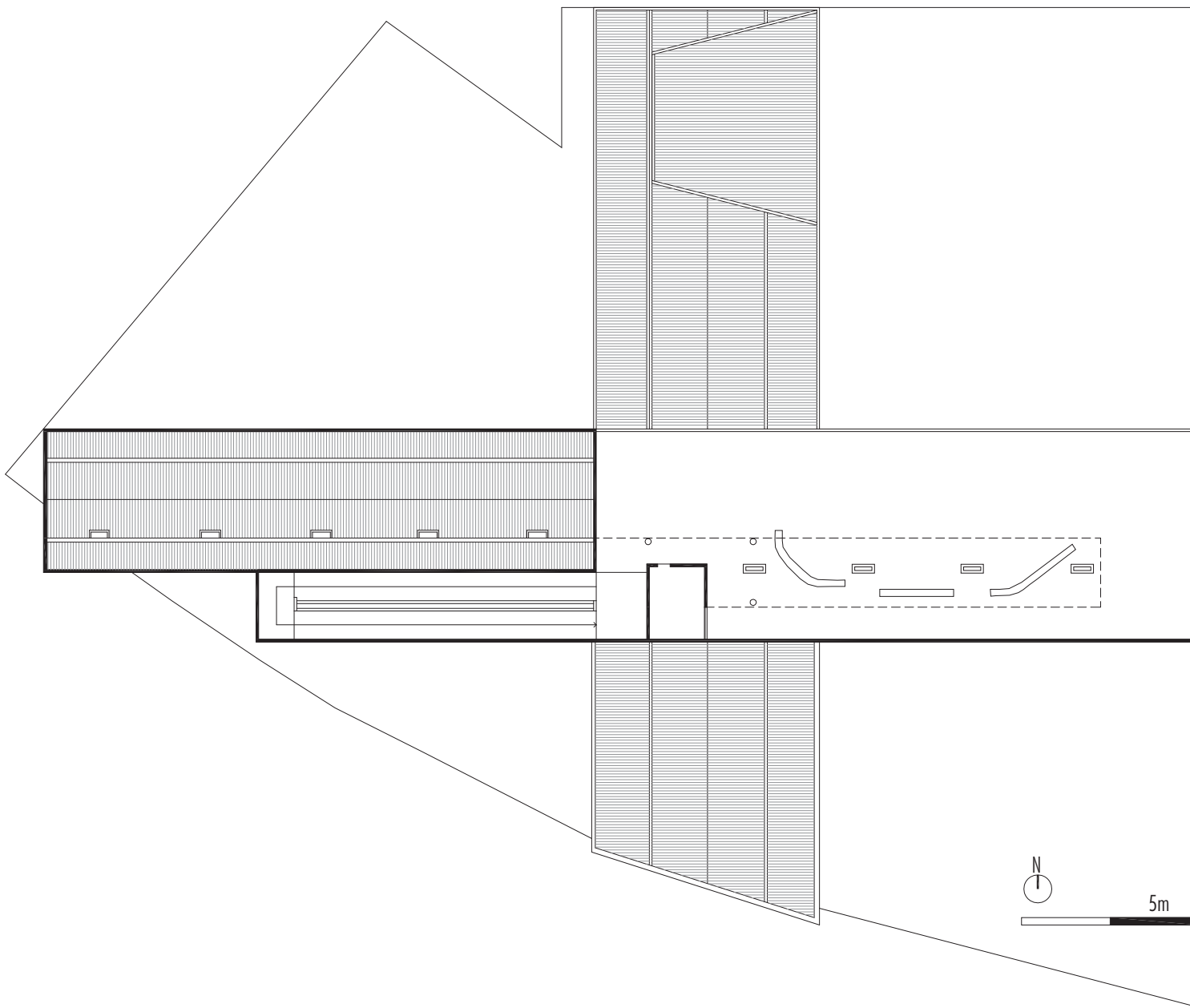


Fig23: Planta solarium

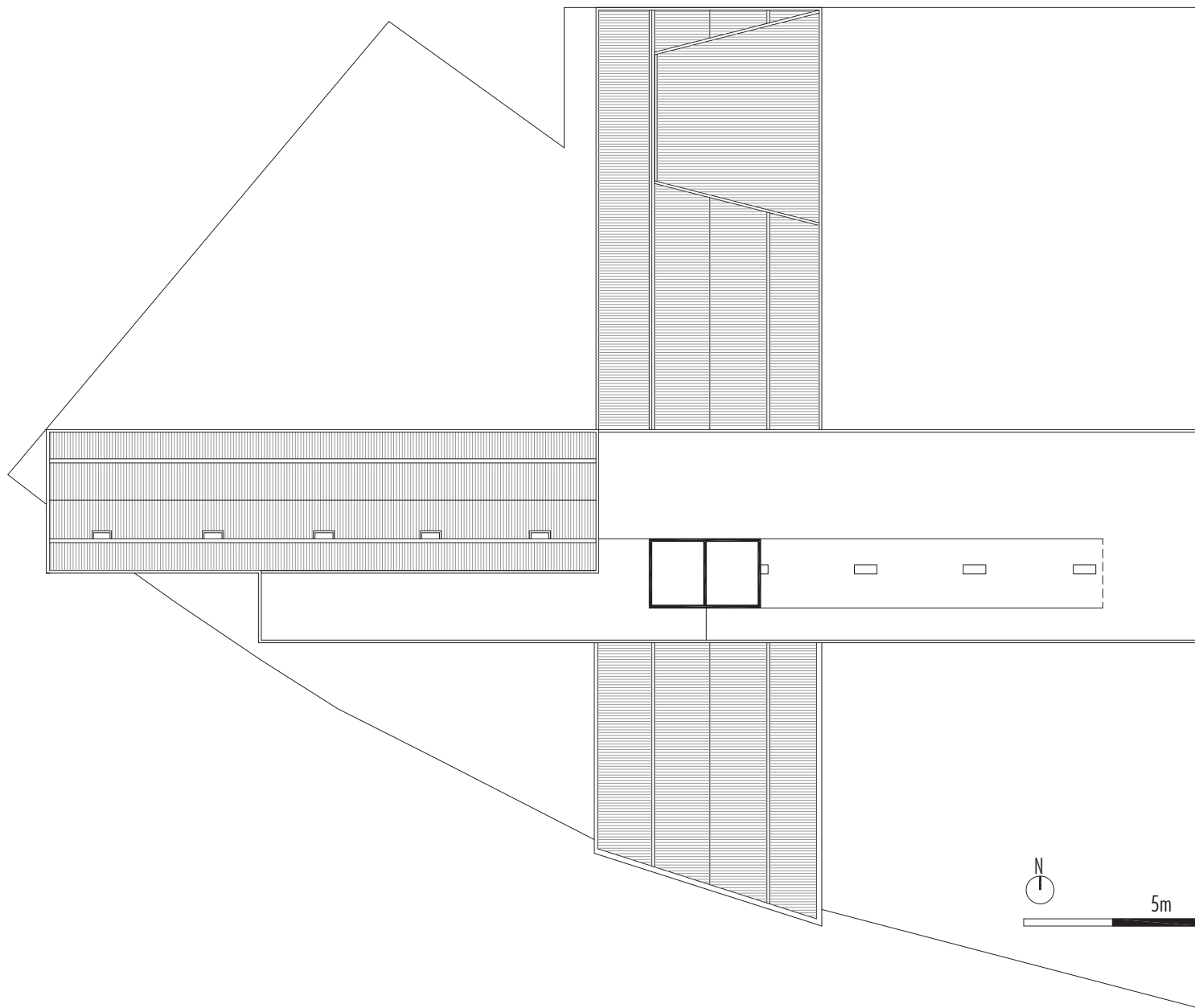


Fig24: Planta cubierta

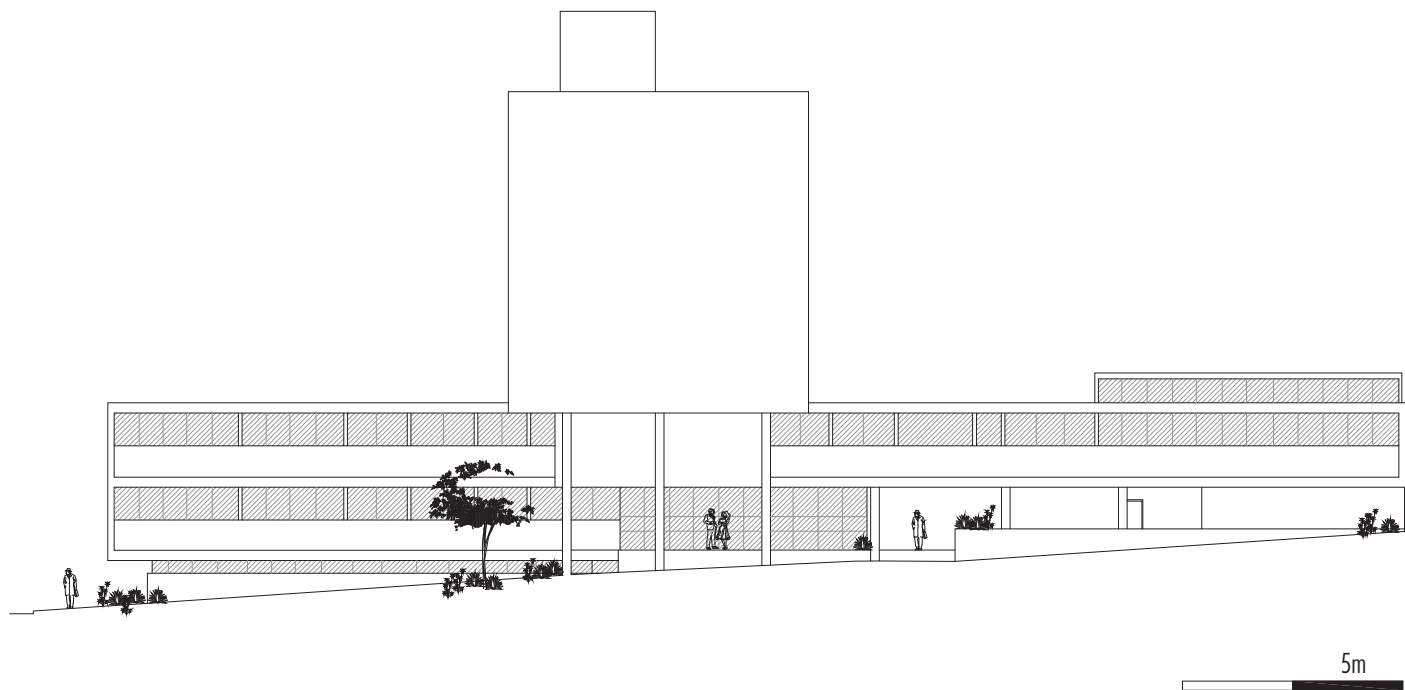


Fig25: Fachada este

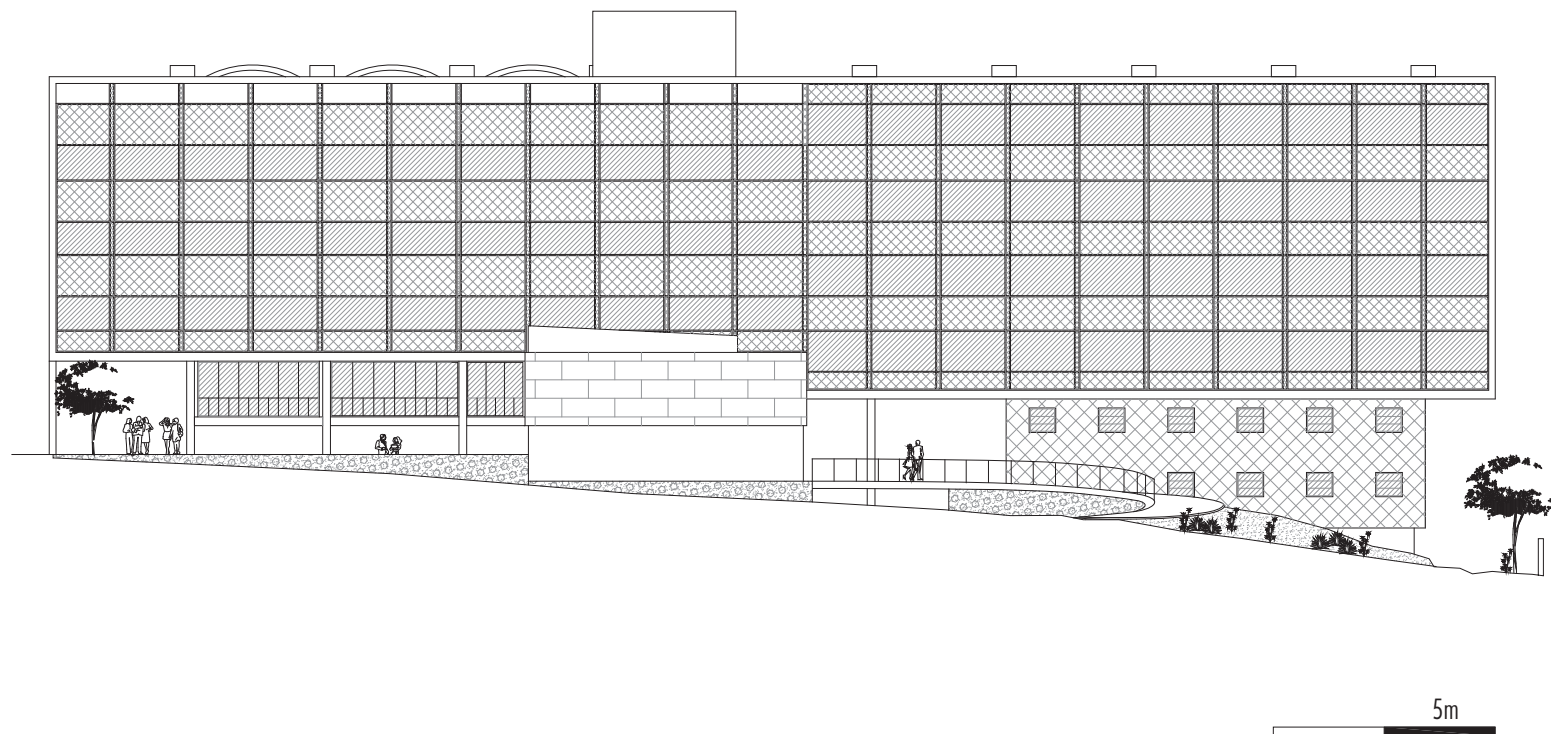


Fig26: Fachada norte

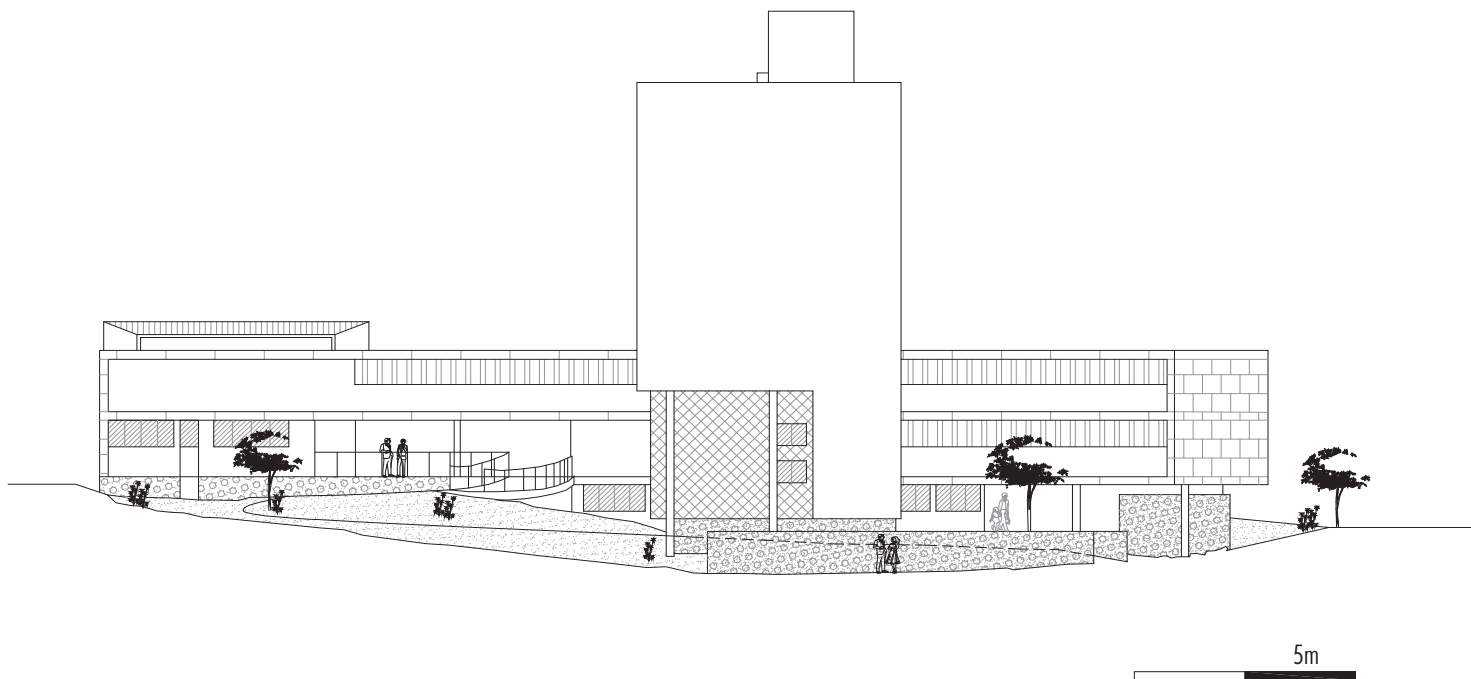


Fig27: Fachada oeste

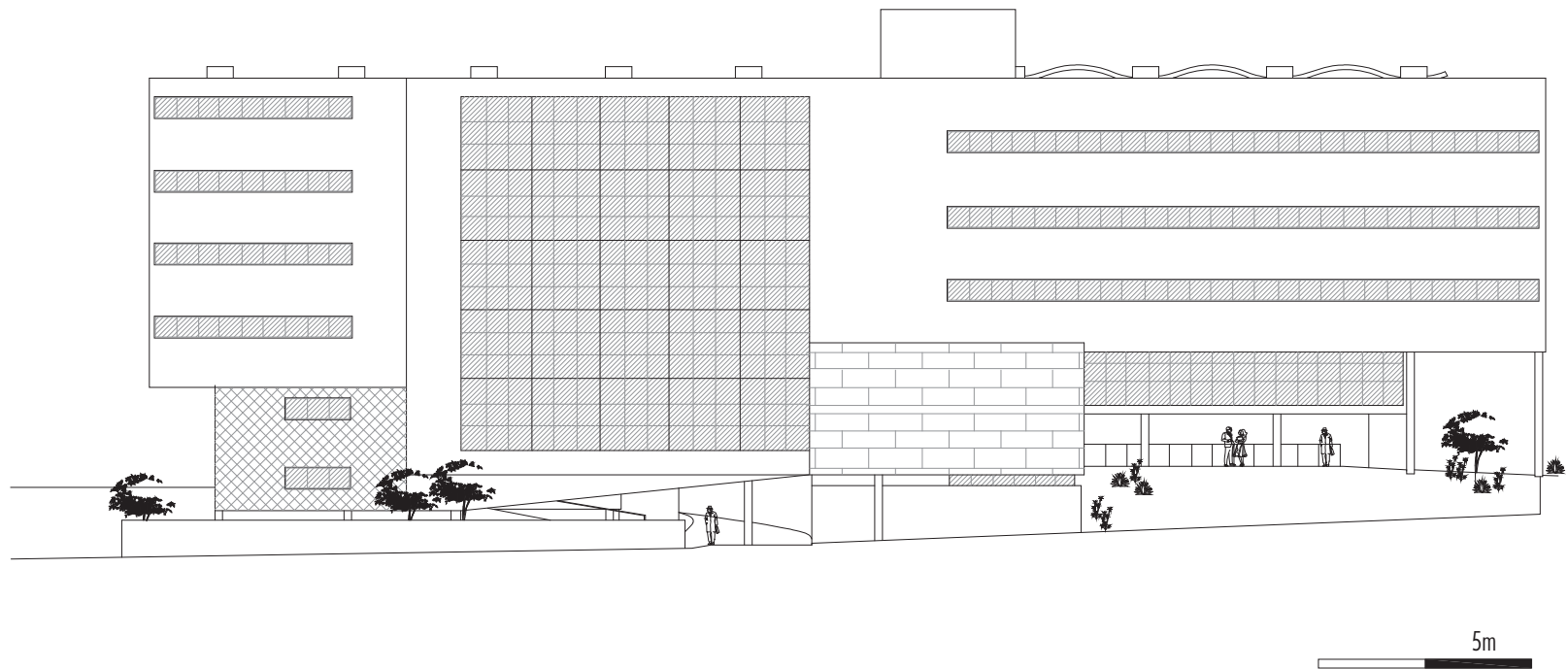


Fig28: Fachada sur

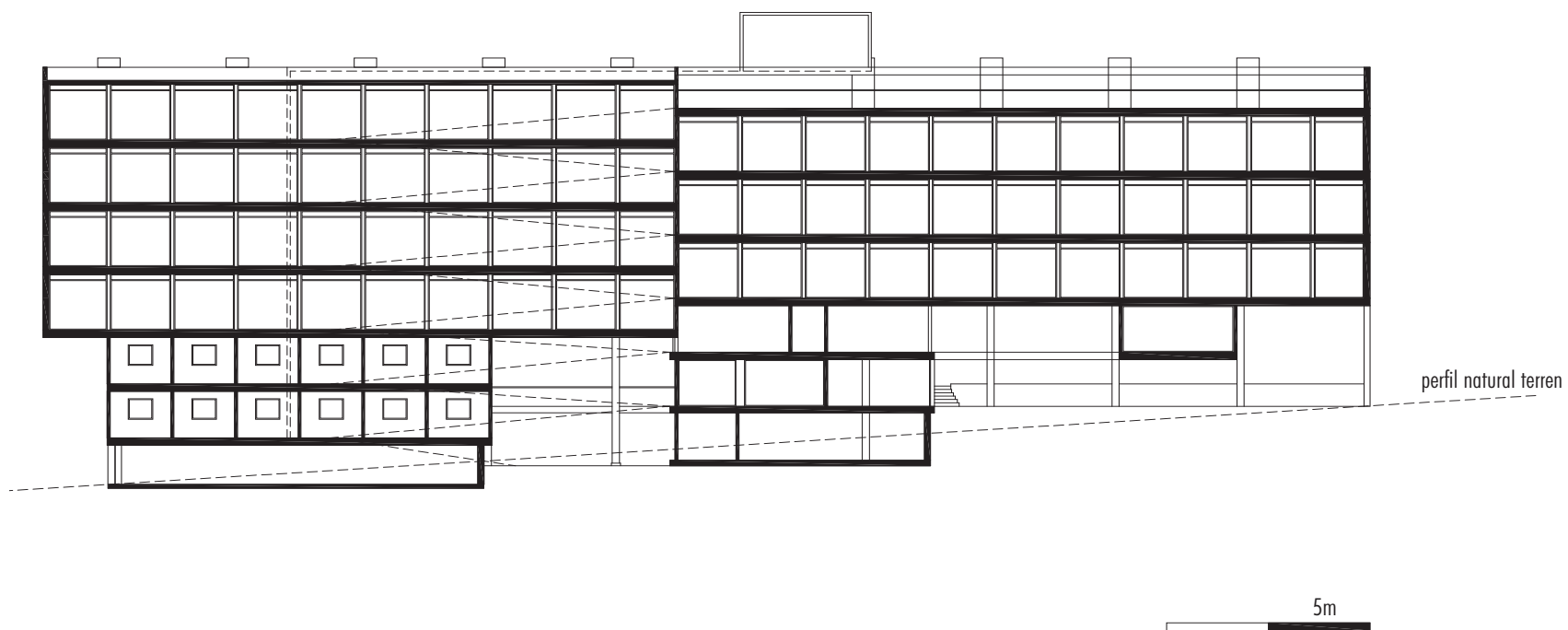


Fig29: Sección

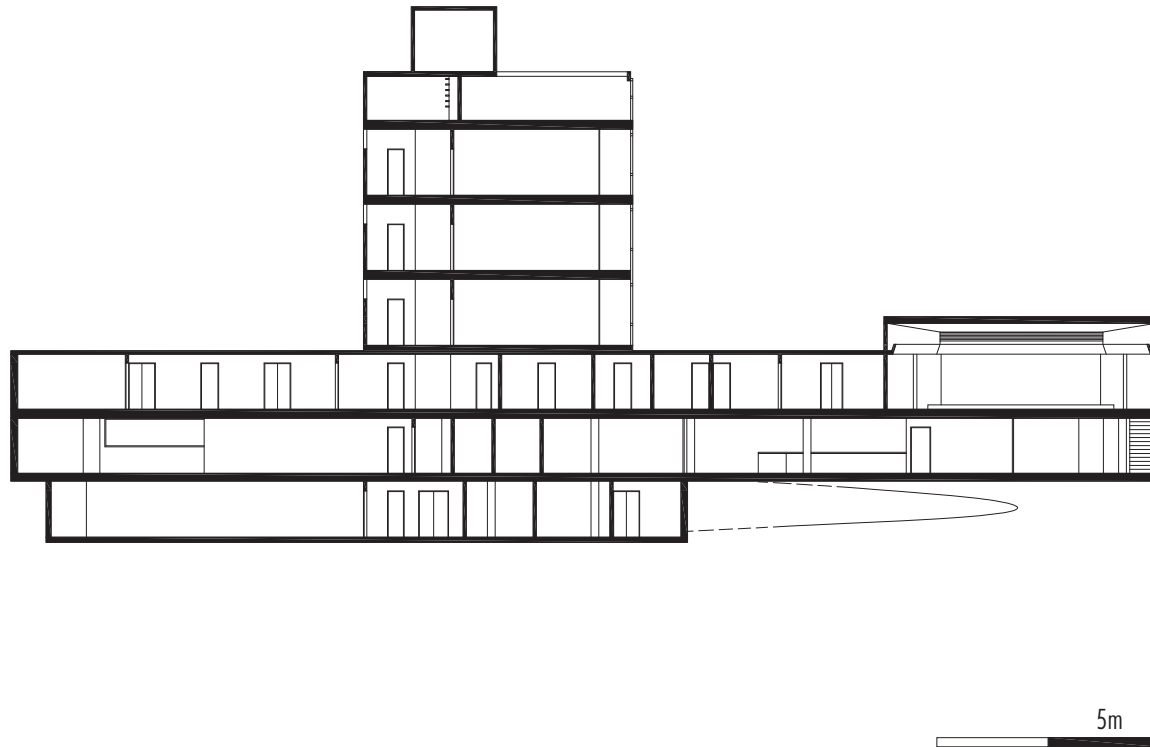


Fig30: Sección



3.4 LA BUSQUEDA POR LAS FORMAS GEOMETRICAS PURAS
Casa da criança - 1950

El proyecto para la guardería “Casa da Criança” fue un encargo por la “Sociedad de los Amigos de Londrina — S.A.L.”, propietarios del Cine Ouro Verde y del Edificio Autolon, en el año 1950. Fue la primera guardería de la ciudad, y atendía a niños desde los 6 meses hasta un año y medio de edad.

El edificio ejerció su función original hasta 1968, cuando dejó de abrigar la guardería, y después de eso, debido principalmente a su emplazamiento en el centro de la ciudad, fue utilizado como sede de diversas actividades públicas a lo largo de los años, entre ellas biblioteca y sede de sindicato. Para adaptarse a las diferentes exigencias, sufrió grandes modificaciones en su concepción original. Los cambios más importantes, y que acababan por des caracterizar la imagen original del edificio, son la colocación de un panel de cerámica que ilustra imágenes de la ciudad; la colocación de una cubierta de fibrocemento en donde antes se ubicaba el solárium; y principalmente la adición de una planta, perjudicando el juego de volúmenes del edificio (Fig3). Las reformas han desagradado mucho a Artigas, que siempre decía *“cuando vayan a Londrina, no visiten la ‘Casa da Criança’, ya que el proyecto original ha sido totalmente modificado.”*¹

En los últimos años el edificio había sido sede de la Casa de la Cultura, y sin contar los cambios mencionados, presentaba relativo buen estado de conservación. Cabe resaltar que durante muchos años la planta añadida se quedó sin uso, ya que, según información de la directora del centro², tenían miedo a que la estructura no aguantara la utilización de este espacio. En febrero del 2008 fue anunciada por la Secretaria de Cultura la restauración del edificio, que ha empezado en septiembre del 2010. En el proyecto de restauro, ahora en ejecución, está previsto que el edificio vuelva a ser como en el proyecto original, con apenas la adición de un ascensor para el acceso de minusválidos. En este momento el edificio se encuentra en obras³, y la planta que había sido añadido ya ha sido retirada, así como la cubierta del solárium (Fig4).

La parcela en que se sitúa, de forma triangular, está ubicada en el centro de la ciudad, en la calle Maestro Edigio do Amaral, con orientación sureste. Posee una pequeña pendiente, que es utilizada por el arquitecto para la inserción de una planta sótano en el extremo izquierdo del terreno, en donde el terreno atinge la cota más baja, que abriga los sectores de depósito y de lavandería. La implantación del edificio rompe con la alineación tradicional, paralela a la calle (Fig30). Este se insiere en “L”, formando un triángulo con la línea de acera, generando un sector de transición entre el espacio público y el espacio privado, creando una sensación de ampliación de la plaza⁴ que se encuentra

1 Álvaro Puntoni. Vilanova Artigas: Arquitetos Brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

2 En declaración a la autora.

3 Infelizmente por problemas políticos, esta ha sido paralizada en el mes de septiembre del 2011, sin previsión para la retomada de los trabajos.

4 Plaza Rocha Pombo.



Pag. anterior: Fig1: Fachada plaza Rocha Pombo en los años 50

Arriba: Fig2: Fachada plaza Rocha Pombo en los años 50

Fig3: Fachada plaza Rocha Pombo en 2002

Fig4: Fachada plaza Rocha Pombo actualmente (en obras de restauro)

delante del edificio, que también tiene la forma de un triángulo, como si esta se apropiara de una parte de parcela y con eso consigue más gran amplitud para sí. La disposición del edificio en la parcela explora la integración de este al entorno urbano. Esta también es una solución muy recurrente en los proyectos inmediatamente posteriores del arquitecto, como en su casa, siempre que las condiciones de la parcela lo permitían. El efecto contrario, de la apropiación del espacio público por parte del edificio, también ocurre, gracias a la proyección de las plantas superiores que avanzan sobre el límite de la parcela, aunque de manera bastante sutil (Fig31). Esta interacción entre lo público / privado es bastante común en los proyectos de Artigas, y en Londrina lo utiliza también en los proyectos del Cine Ouro Verde, Edificio Autolon y Hospital de Londrina. Según SUZUKI⁵, “(...) se establece una relación dialéctica con el espacio urbano: son invadidos por él a través de las superficies acristaladas y transparentes y lo invaden con sus cuerpos que se lanzan sobre las aceras, en donde predomina la sutileza a la agresividad de las formas.”

El tratamiento volumétrico utilizado en este proyecto es el que más se aproxima a las formas corbusianas. El mismo Artigas comentó sobre este proyecto: “Esta obra tiene formulaciones racionalistas muy cercanas a las soluciones europeas de la época, ‘corbusianas’”⁶. Podemos encontrar aquí semejanzas volumétricas con las obras del maestro francés, como la línea horizontal que marcan las ventanas en fachada, la superficie lisa y blanca de la fachada, el soporte del volumen macizo por el uso de pilotes, la articulación de volúmenes ortogonales a diferentes alturas y rampas definiendo las circulaciones. Estos mismo elementos ya habían sido utilizados en 1948 por Artigas, en el proyecto para el Hospital de Londrina, compuestos por dos volúmenes regulares inter-conectados en ángulo recto, y en el Hospital São Lucas, en Curitiba, proyecto de 1945. Pero quizás lo que más aproxima este edificio a las obras del maestro francés sea la solución adoptada en la cubierta, razón por la cual varios autores la clasifican como la obra de más influencia Corbusiana de esta época. Artigas es capaz de aprender de las propuestas de Le Corbusier para crear espacios de interés, aprovechando el espacio de manera a tornarlo un espacio de convivencia, utilizándose del concepto de que la superficie ocupada en planta por el edificio debería ser devuelta a la naturaleza en forma de *jardín* en la cubierta del edificio, que además permitía mantener condiciones de aislamiento térmico sobre las losas de hormigón. El solárium creado por el arquitecto para las actividades al aire libre de los niños, remite a las soluciones de tejado jardín como un conjunto escultórico, utilizadas por el arquitecto francés en muchas de sus obras. El terrado de la Casa da Criança revela similitudes plásticas, entre otras, con el terrado de la Villa Savoye, de 1927. En él Artigas aprovecha el espacio para actividades comunes, dejando un espacio a cielo abierto cerrado por una pared curva a oeste, que se integra y interactúa con las formas geométricas del edificio a la vez, y dejándolo abierto a este, en donde al final fue colocada una malla metálica para mayor protección de los niños. La parte cubierta del solárium está cerrada a oeste por el mismo sistema de *brise-soleil* vertical utilizado en las demás plantas.

5 Juliana Suzuki. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina: uma Contribuição ao Estudo da Arquitetura Moderna no Estado do Paraná. 2001

6 Álvaro Puntoni. Vilanova Artigas: Arquitetos Brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.



Arriba: Fig5: Vista pared sinuosa del solarium

Fig6: Villa Savoye, 1927

El programa se resuelve en dos paquetes, como en la Estación de Autobuses, pero aquí ambos cerrados y dispuestos en perpendicular el uno con el otro, unidos por una rampa que ocupa un tercer volumen independiente (Fig31,32y33). Artigas utiliza volúmenes puros y líneas rectas, con excepción de la forma curva utilizada en el solárium, que dota el proyecto de una ligereza que contrasta con la forma rigurosa del resto de la edificación. El proyecto divide el programa y concentra las actividades diferenciadas en las distintas plantas: administración en planta baja, consultas y atención médica en planta primera, local para los niños en la segunda planta, conectada al solárium, local de actividades de descanso y juegos de los pequeños.

El acceso al edificio se hace paralelo al espacio formado entre el edificio y la calle, por un pasillo delimitado por la proyección de la planta primera, el edificio y el jardín (Fig31). Esta manera era poco convencional, principalmente en edificios públicos, que acostumbraban tener una entrada bastante marcada en la fachada, y casi siempre por un acceso perpendicular a la calle principal. La entrada proyectada por Artigas se localiza en la intersección de los dos bloques, en un plano acristalado, sin ganar gran protagonismo en la fachada, simplemente protegida por la proyección de la planta superior. Sirve también de punto central orientador de la circulación: en el momento en que uno entra al edificio, se encuentra en un espacio que divide de un lado la parte administrativa, del otro la parte de comedor y cocinas, y por otro la rampa que lleva a las plantas superiores.

La estructura del edificio es en hormigón armado, como en todos los proyectos de Artigas en Londrina. Obedece a una rigurosa modulación de 4x4m, totalmente independiente de los cerramientos. Los pilares, de sección circular, están revestidos en cerámica 4x4cm, también como en la mayoría de los casos estudiados en esta tesis. En este proyecto Artigas no utiliza los colores en la composición del proyecto, como empezaba a hacer, aunque de manera tímida, en la Estación de Autobuses y en el Cine Ouro Verde. En vez de eso, opta por colores sobrios, utilizando apenas el marrón en la cerámica que reviste los pilares, el beige en la fachada y la carpintería blanca.

El proyecto adopta en la fachada grandes superficies acristaladas en las fachadas Este⁷ (Fig35) y sur (Fig36) y el uso de *brises-soleil* para la protección solar, esta vez en la fachada oeste (Fig36), que recibe el sol por las tardes, en una parte de la planta baja⁸, en la planta primera, y en la parte cerrada de la terraza. En este proyecto Artigas opta por los brises verticales, hechos con placas planas de cemento de 1 cm de espesor, dispuestos a 30 cm entre sí en un ángulo de 45°, fijas en los forjados. En la planta segunda, en esta orientación, la fachada posee pequeñas aperturas alargadas, en la parte superior de la planta. La fachada norte (Fig35), que es la con mayor incidencia solar, en planta

7 En la fachada Este, que recibe el sol directamente por las mañanas, la fachada acristalada está en el pasillo de distribución, no comprometiendo el confort térmico del edificio.

8 La parte de la fachada de la planta baja que no recibe protección por medio del *brise-soleil* se encuentra reculada y recibe protección de la proyección de la planta primera.



Arriba: Fig7: Vista aérea cubierta

Fig8: Detalle *brise-soleil* planta primera

baja, donde están ubicados la cocina y el sector de preparo, las aperturas fueron dispuestas en una franja horizontal en la parte superior de la pared, y en planta primera solo hay la apertura del terrazo que da acceso al auditorium y una pequeña apertura en este.

Gracias al acceso al material original existente, se pudo constatar que no hubo grandes cambios en las líneas generales propuestas entre el proyecto básico presentado en el ayuntamiento y el proyecto de ejecución.⁹

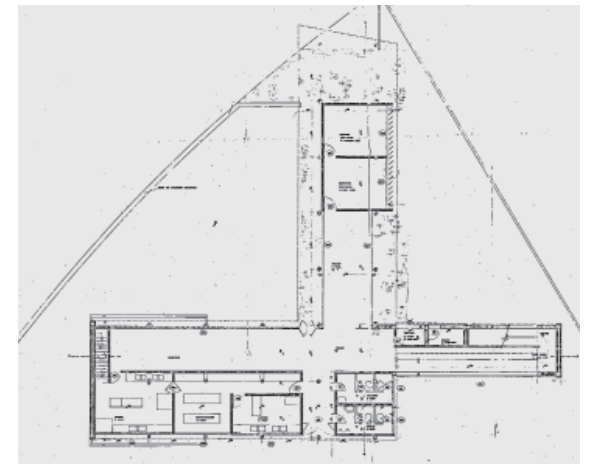
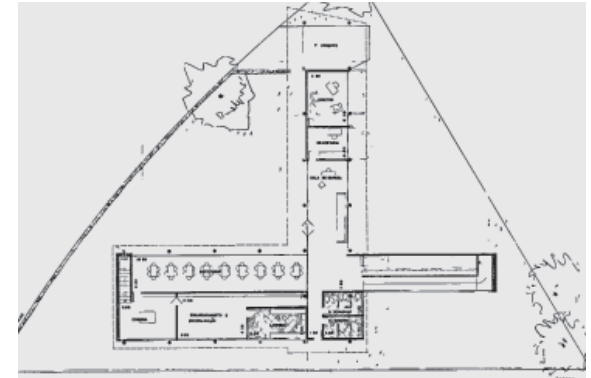
El primer proyecto presentaba plantas más compartimentadas. El acceso al edificio se daba por el bloque opuesto al que fue ejecutado, paralelo a la acera que comunica a la calle y centralizado en el espacio formado por los dos últimos pilares, en un recorrido menos natural con el pasillo que da acceso desde la calle que el realizado (Fig9). El espacio del comedor, ahora un espacio abierto y comunicado con todo el espacio circundante (Fig10), lo que permite que la planta se vea más libre y los espacios más fluidos, estaba cerrado por cristales. Otro cambio ejecutado en planta baja fue la colocación de *brises-soleil* en la parte administrativa, dotando la fachada oeste de más movimiento y ampliando el espacio de las salas, que en la primera versión se encontraba reclusa de la línea de fachada para su protección solar.

En planta segunda, percibimos cambios principalmente en las fachadas. En el proyecto básico, el auditorium no tenía aperturas para el exterior (Fig14), y en la fachada sur sobresalía del volumen un cuerpo cerrado que correspondía a dicho espacio. En el edificio construido (Fig18), esta fachada sigue la misma línea de la planta baja, con toda la superficie acristalada y los pilares pasando por delante de las ventanas, con el mismo encaje entre el pilar y el forjado que había sido realizado en la Estación de Autobuses, y de la misma manera como los utilizados en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro, proyecto de Lucio Costa y equipo. Con eso, la fachada se ve más limpia y más proporcionada, y el espacio interior gana amplitud. En la fachada norte (Fig16), Artigas también abre el espacio para el exterior, esta vez no en toda su extensión. Una vez más utiliza la misma solución plástica en que los pilares pasan por delante del forjado en toda su extensión, coronado apenas por el último forjado. Además, el patio, que en un principio, se encontraba cerrado por "*muxarabies*"¹⁰ (Fig12), con ventanas cuadradas que nada tenían en común con el edificio, ahora está abierto al exterior a través de la superficie acristalada. En la fachada este el volumen del auditorium, antes soportado por pilotes, toca el suelo, dando más fuerza al conjunto.

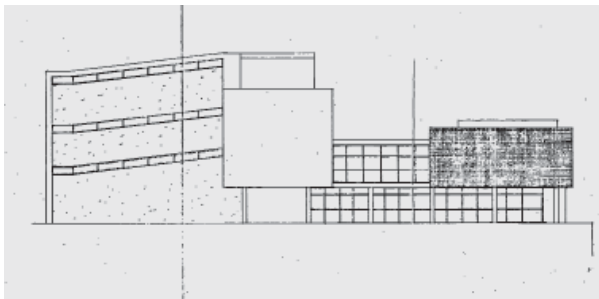
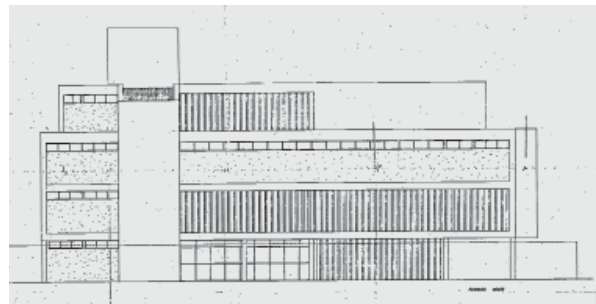
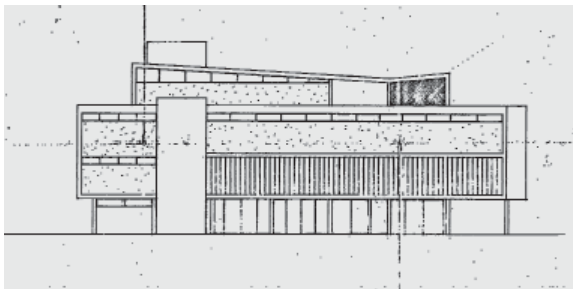
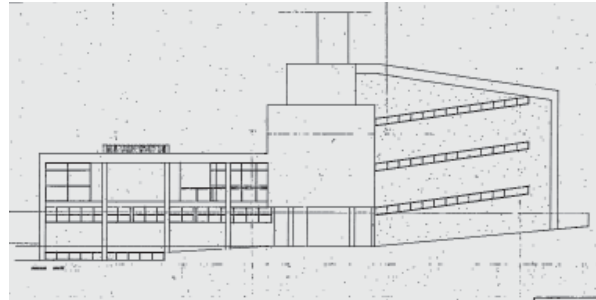
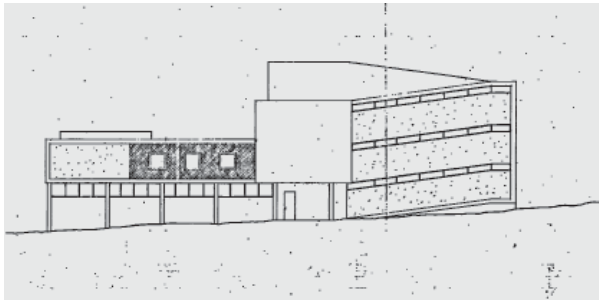
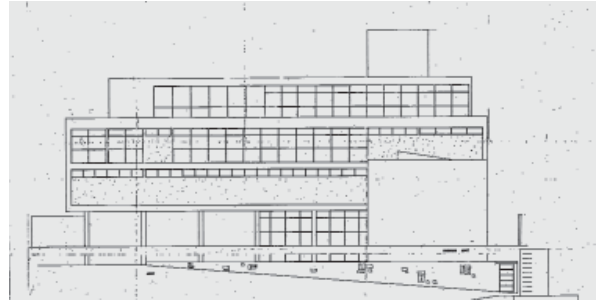
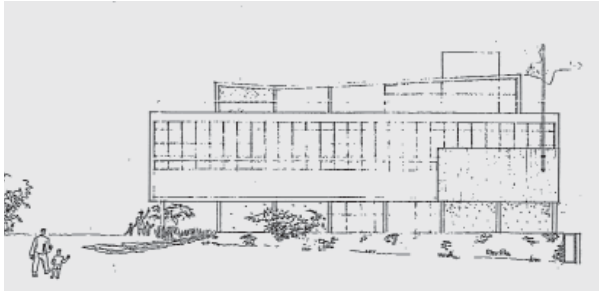
Pero quizás el cambio más significativo, y el más logrado, fue la nueva propuesta para la terraza superior. Inicialmente, el solárium se presentaba cerrado en más de la mitad de su extensión, no estaban propuestos los brises, y no existía

⁹ Mirar proyecto original en anexo.

¹⁰ Espacio protegido en toda extensión de la ventana por un enrejado de madera con el fin de asegurar la ventilación y la sombra, y también para que se pudiera ver el exterior sin ser visto. Un testimonio de la influencia árabe en la arquitectura ibérica, que fue trasplantada por los portugueses en Brasil.



Arriba: Fig9: Planta baja, proyecto básico
Fig10: Planta baja, proyecto ejecutivo



Izquierda: Fig 11 a 14: proyecto basico
Derecha: Fig 15 a 18: proyecto ejecutivo

la pared sinuosa, que dota el espacio de movimiento y elegancia a la vez. Presentaba en la extremidad izquierda de la fachada oeste “*muxarabies*” que no cuadraban con el conjunto del edificio. Este espacio finalmente fue concebido como un espacio abierto a la fachada principal, con casi toda su extensión acristalada, y cerrada a la fachada oeste por la pared curva y los *brises-soleil*. La cubierta, presente ahora apenas en mitad de la planta, pasa a ser plana, en vez de “ala de mariposa”, tipología que Artigas empezaba a utilizar en esta época y que luego será ejecutada en la casa Milton Ribeiro de Menezes (Fig13y17 / 20y21).

Los materiales utilizados por Artigas, como en el caso de la Estación de Autobuses, eran bastante inusuales para la época en la ciudad. La estructura, en hormigón armado, los brises en cemento, la gran cantidad de cristales y toda la cerrajería son propuestas nuevas que conllevaron algunos inconvenientes en la ejecución de la obra. La carpintería es metálica, pintada de blanco, siguiendo la línea de colores neutros adoptada por Artigas en este edificio, y el diseño y sistema fue totalmente detallado por el arquitecto en el proyecto¹¹. En el proyecto original se observa, una vez más, el cuidado que Artigas tenía con el detalle. En él, encontramos todo el proyecto de estructura, instalaciones de agua y detalles constructivos, de estructura y de carpinterías¹².

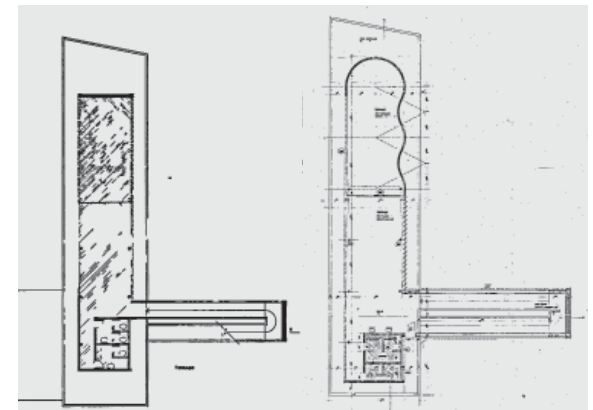
Artigas consigue en el proyecto de la Casa da Criança una solución formal y espacial impecable. La relación entre los dos bloques y la rampa, con sus diferentes alturas, forma un conjunto armonioso y con proporciones perfectas (Fig2). Los planos geométricos se conectan y se integran de manera natural, y con el auxilio de elementos como los brise-soleil, las aperturas alargadas y las superficies acristaladas, forman volúmenes ligeros y fluidos. La manera como utiliza los pilares, que a partir de Londrina pasa a ser una solución recurrente en su obra, es otro gran logro del proyecto. Es como si Artigas los libertara y desprendiera del cuerpo del edificio, dejando el plano de la fachada libre, y marcando el ritmo de esta (Fig35y36).

Es un proyecto donde la forma geométrica pura es la gran protagonista. Un conjunto formado por líneas rectas, que contrastan con la pared sinuosa de la cubierta (Fig5). Este espacio está concebido justamente como una antítesis del edificio: forma un espacio abierto, como un “jardín”, con formas libres, que se oponen al resto del edificio, pero que a la vez se torna una continuación natural y perfectamente integrada de este (Fig34).

Otra característica de este edificio es la excelente calidad de los espacios. Artigas piensa en ellos de manera a facilitar el bien estar de los niños, y los concibe con una proporción tal, y con una cantidad de luz tal, que aunque están dentro de un ambiente, la sensación es de un espacio abierto y totalmente libre (Fig22,24 y 28).

¹¹ En anexo.

¹² En anexo, se encuentran copias de los proyectos originales de Artigas, donde se verifica todo los detalles y proyectos complementares ejecutados por el arquitecto.

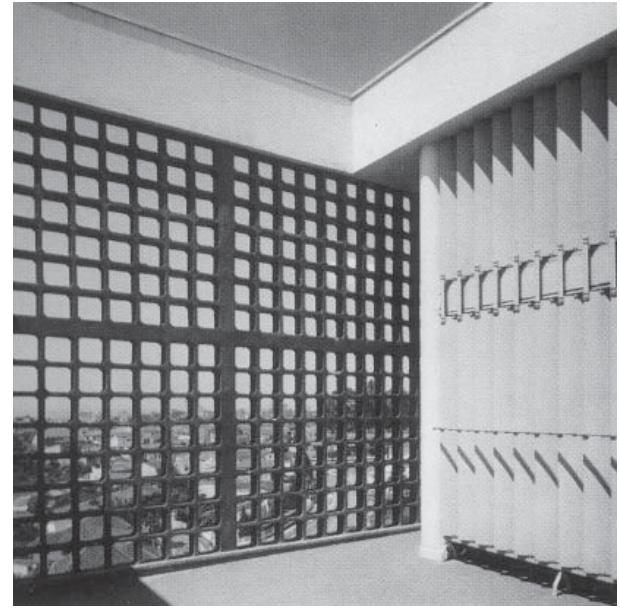


Arriba: Fig19: Fachada principal

Fig20 y 21: Planta solarium, proyecto básico / proyecto ejecutivo

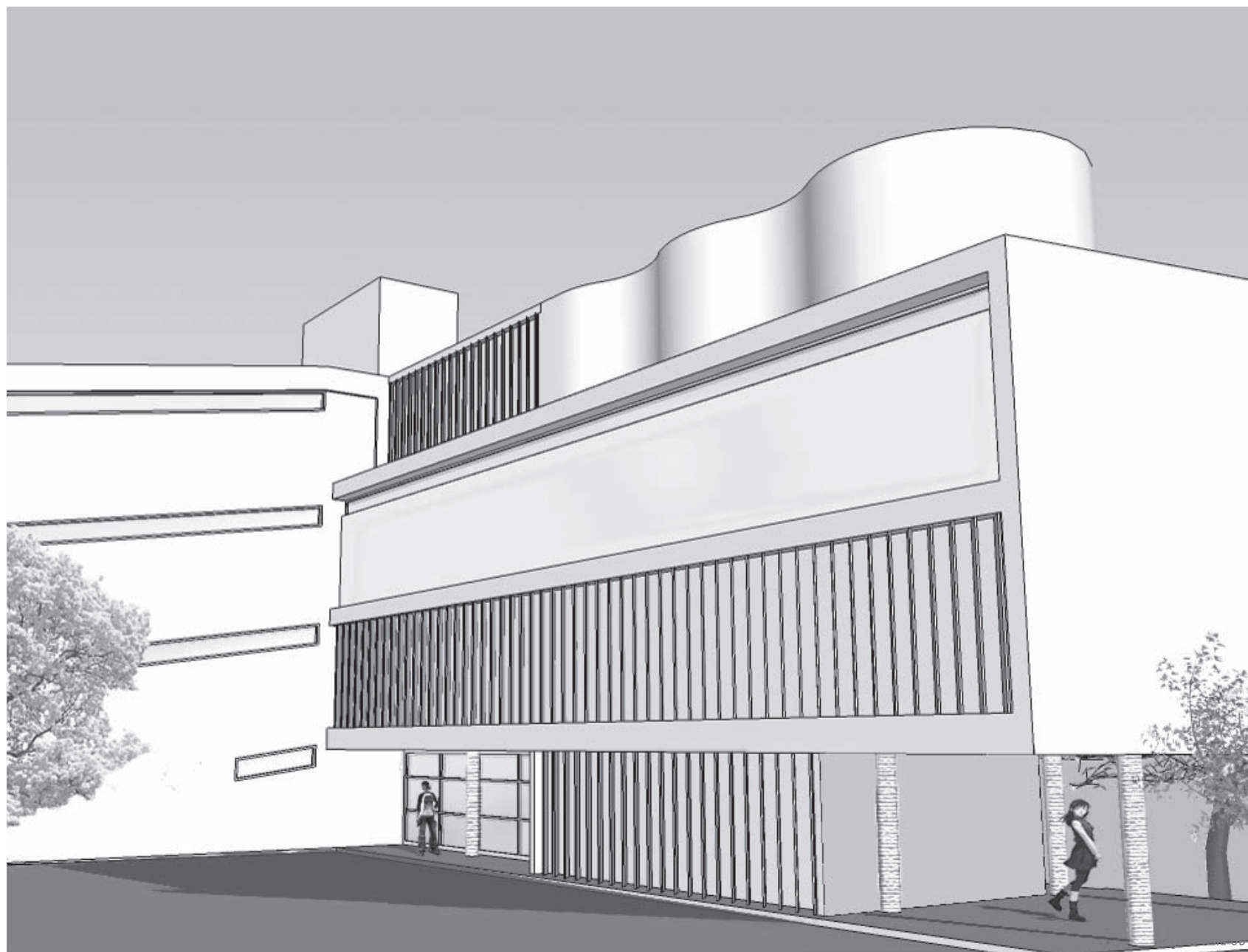


Izquierda: Fig22: Cubierta, pared sinuosa y malla de seguridad
Derecha: Fig23: Cubierta, vista del *brise-soleil*



Izquierda: Fig24: Parte cubierta terraza
Derecha: Fig25: Cubierta en 2002







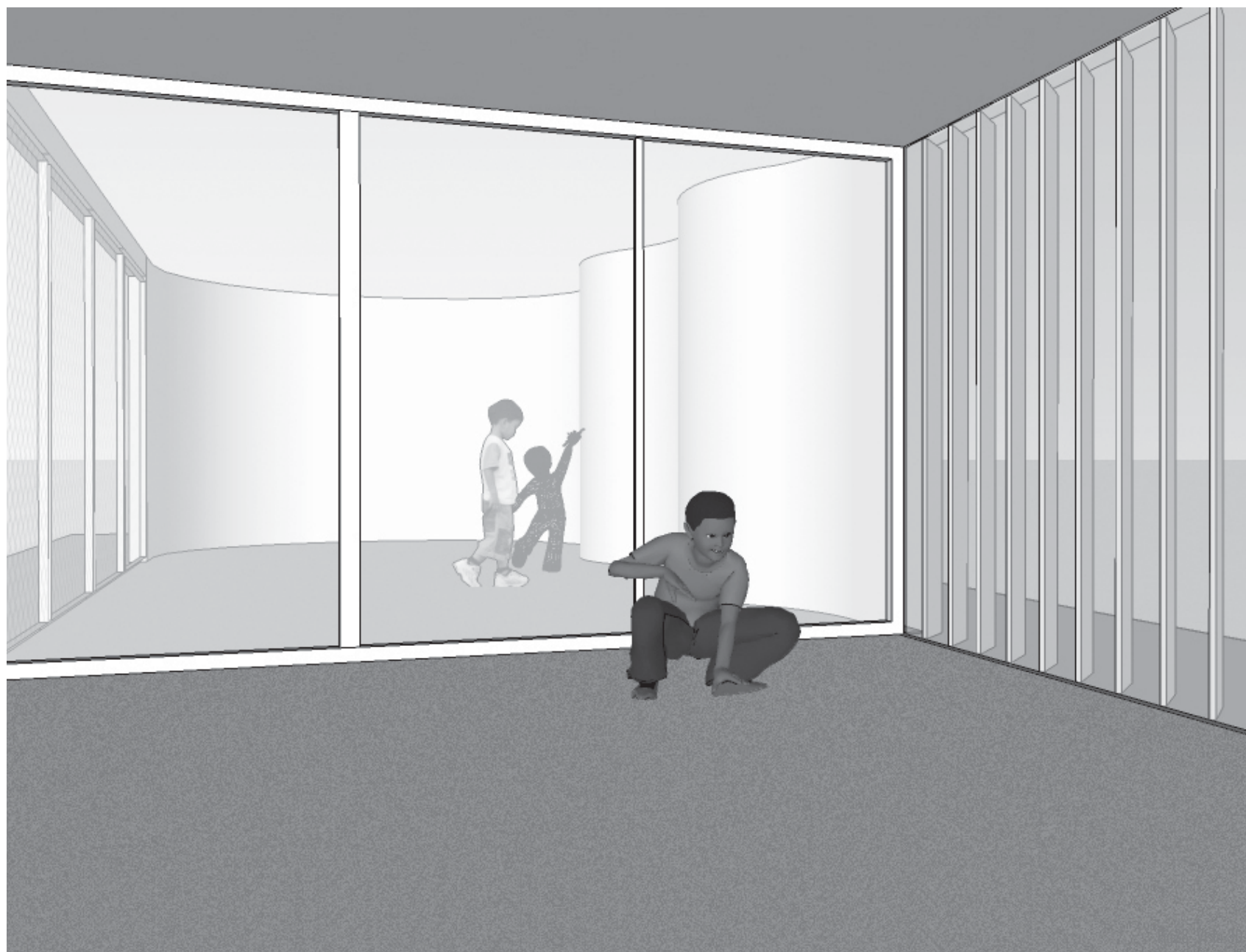




Fig29 y 30: Emplazamiento

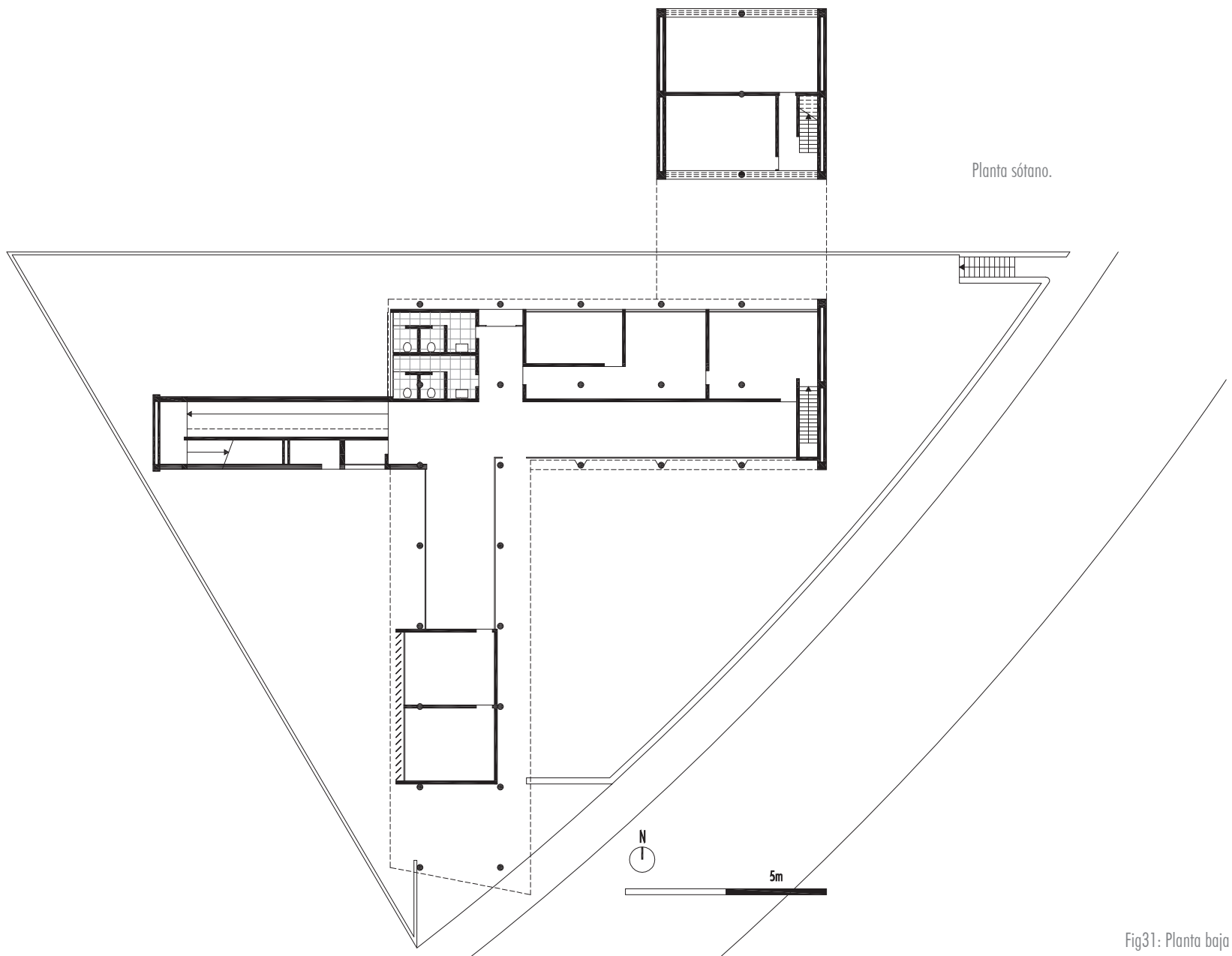


Fig31: Planta baja

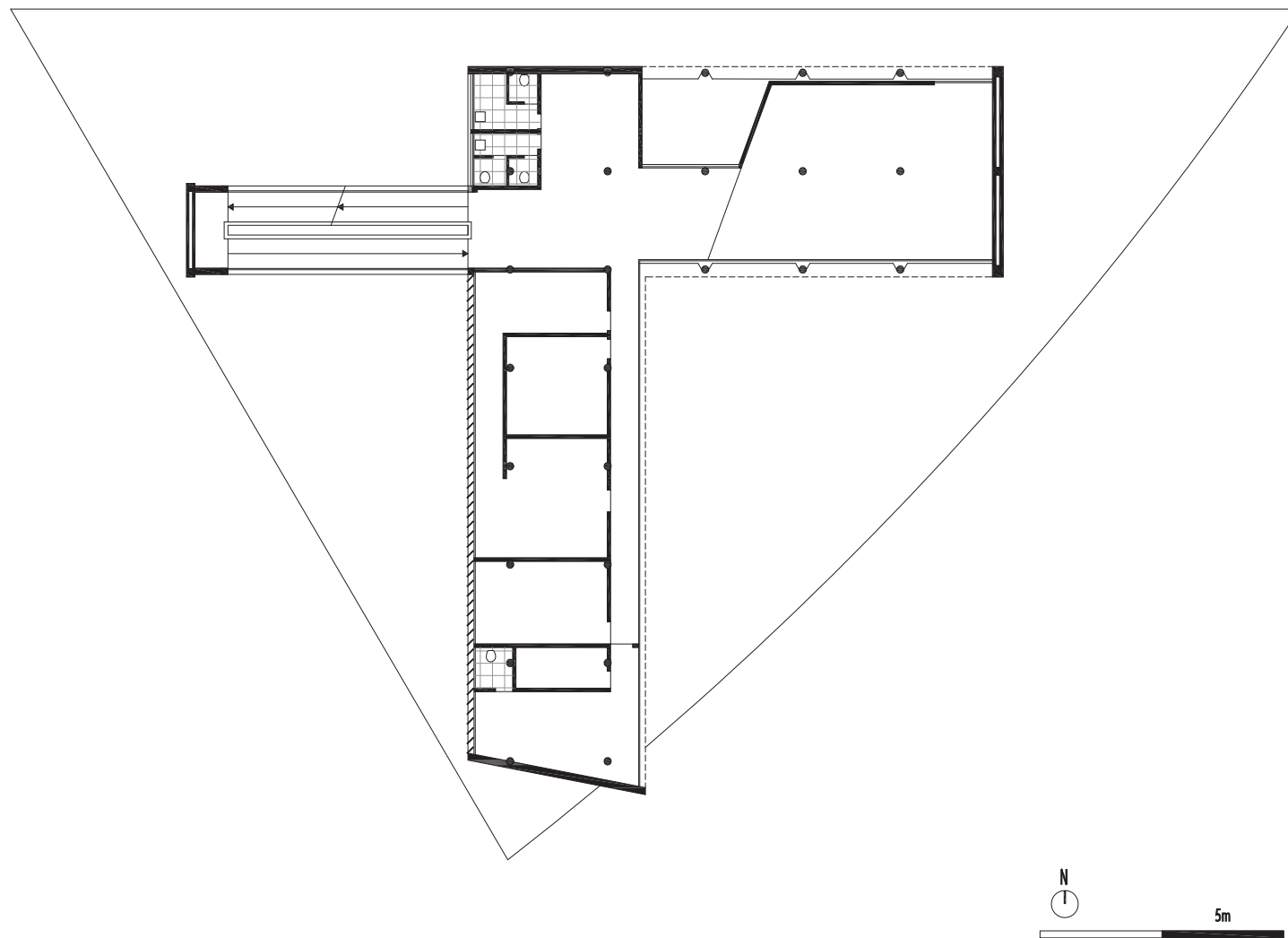


Fig32: Planta primera

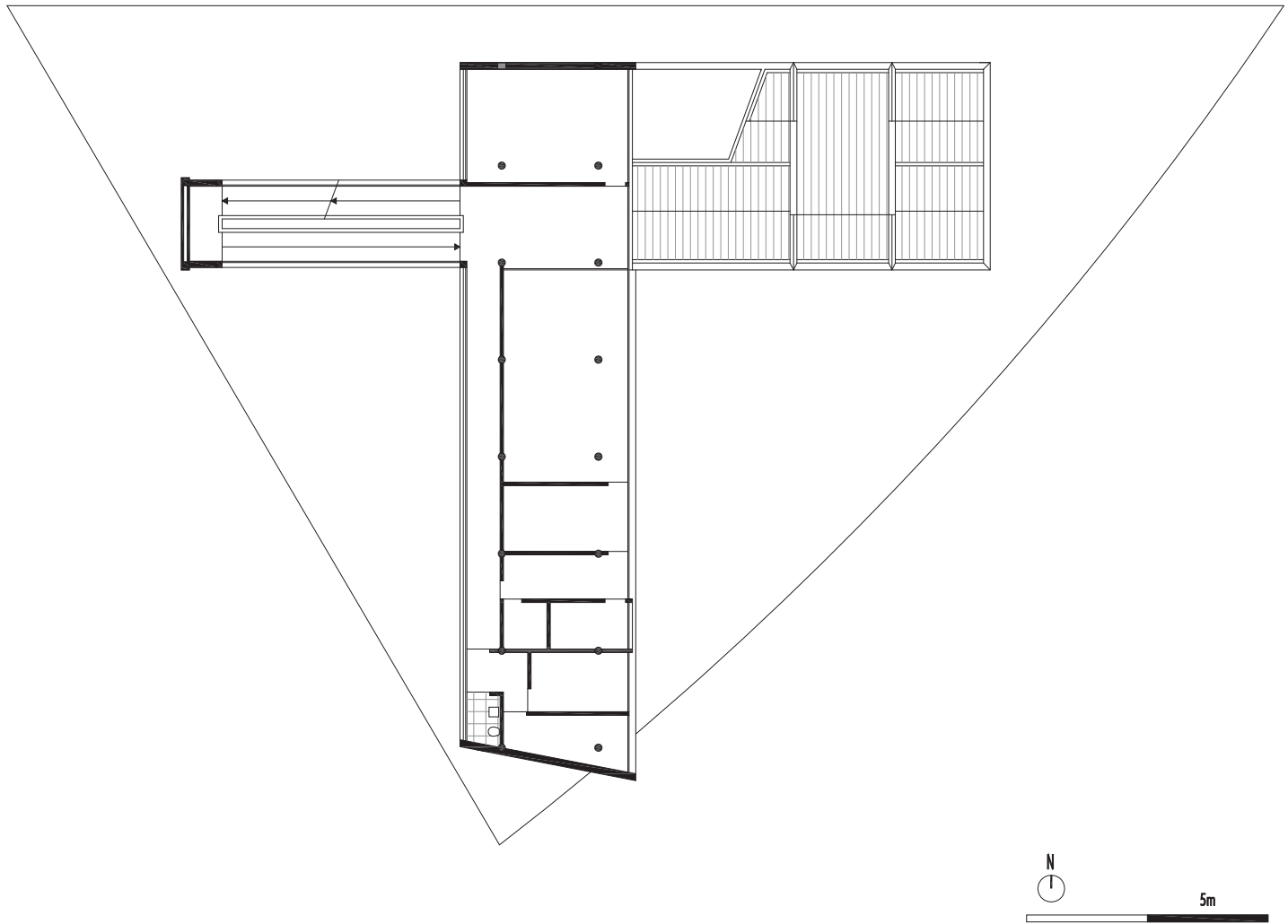


Fig33: Planta segunda

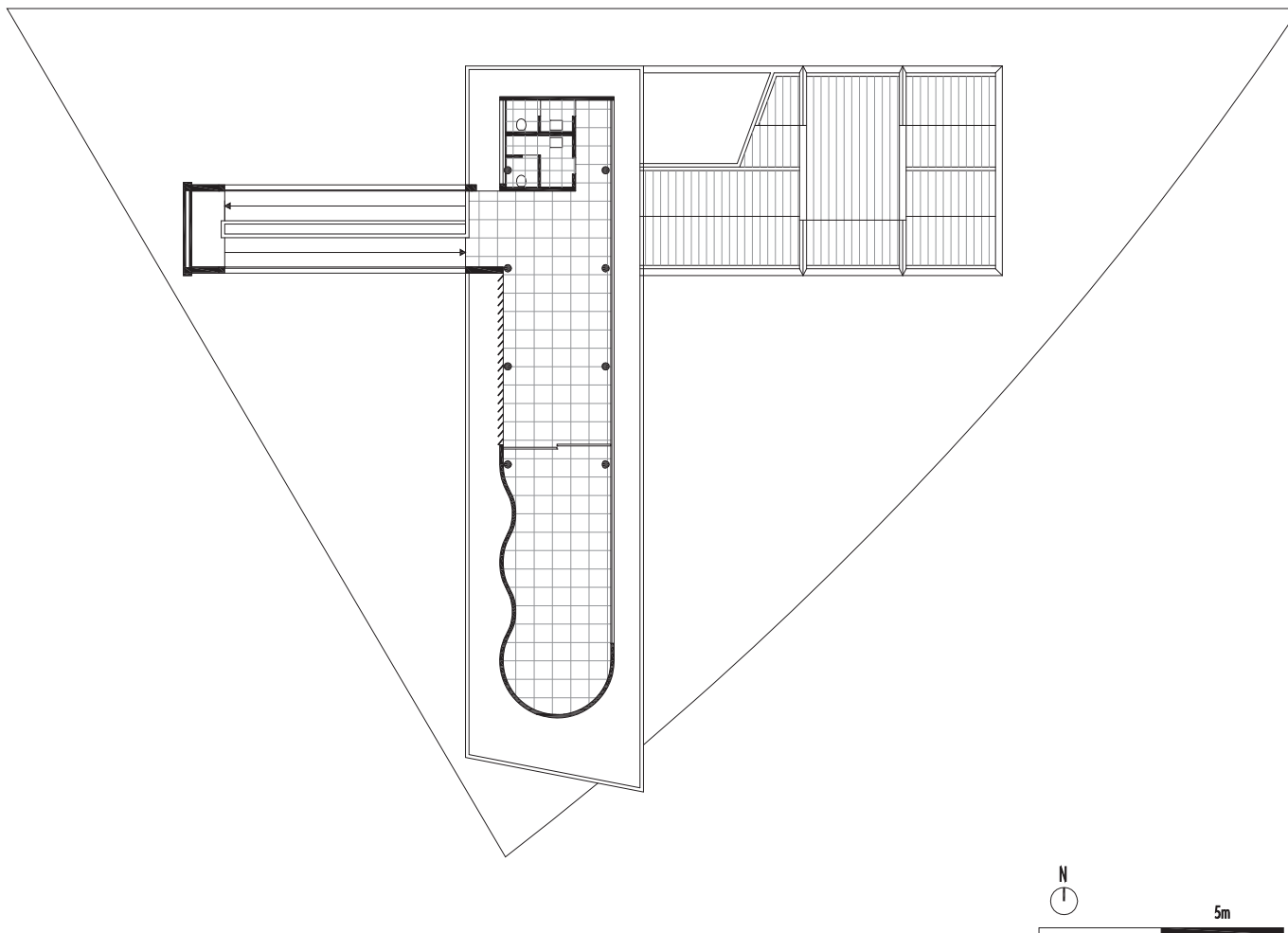
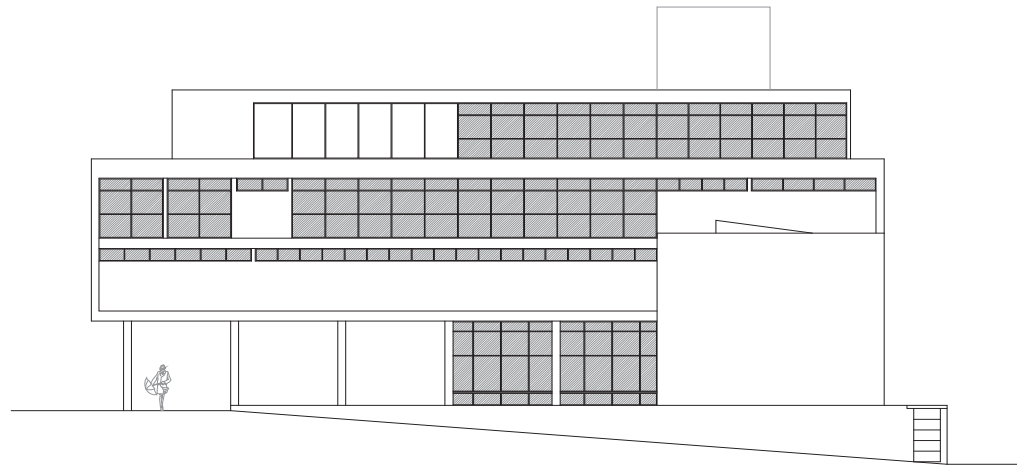
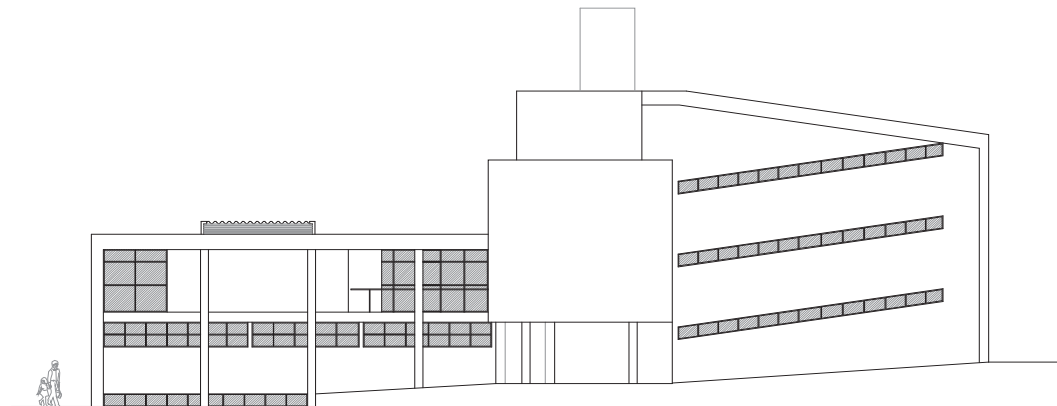


Fig34: Planta solarium



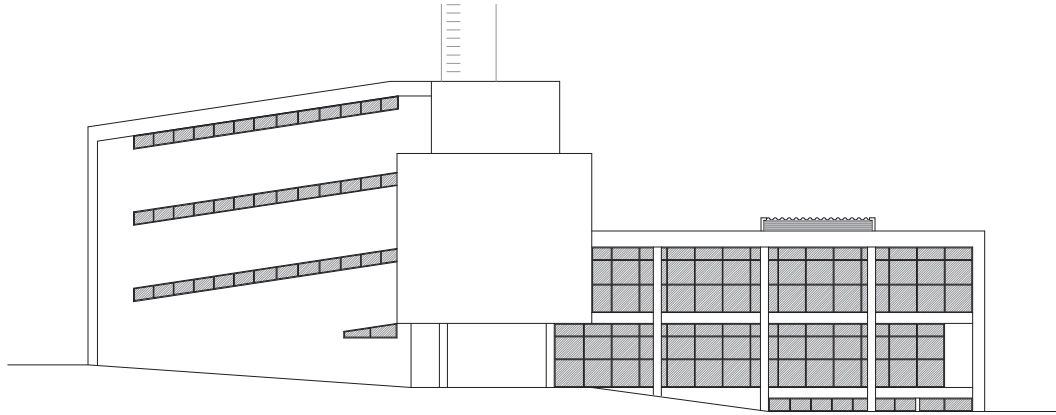
Fachada este.



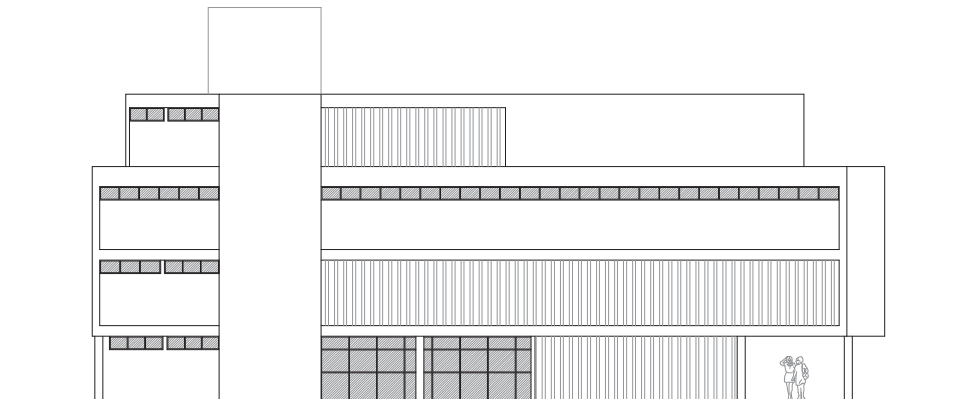
Fachada norte



Fig35: Fachadas



Fachada sur.



Fachada oeste.



Fig36: Fachadas

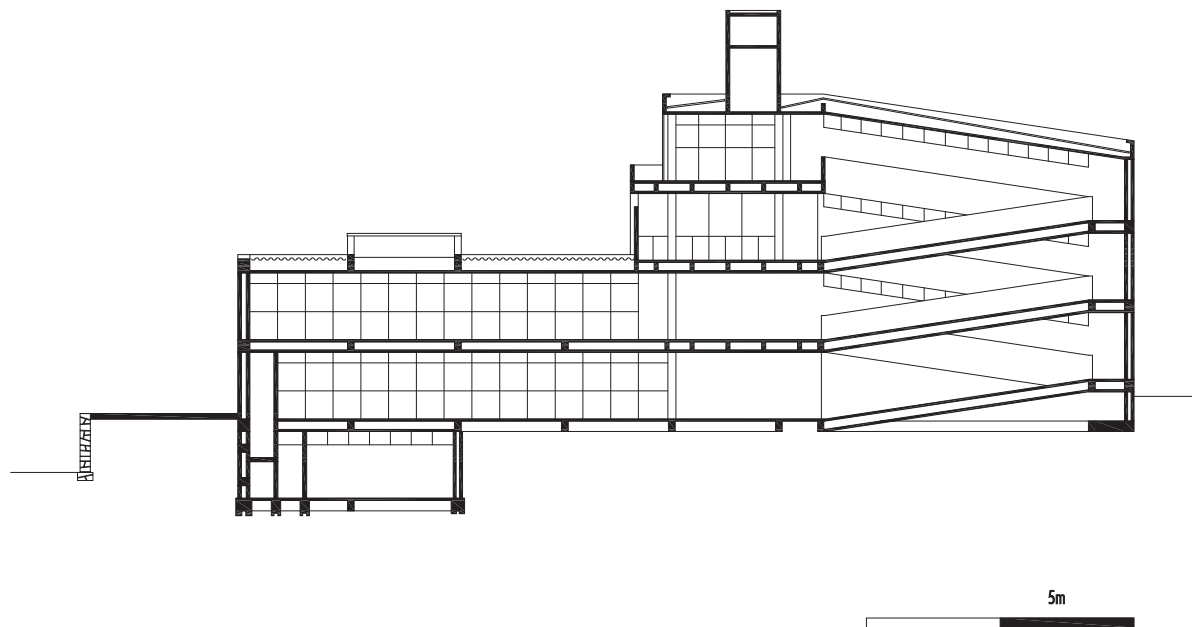
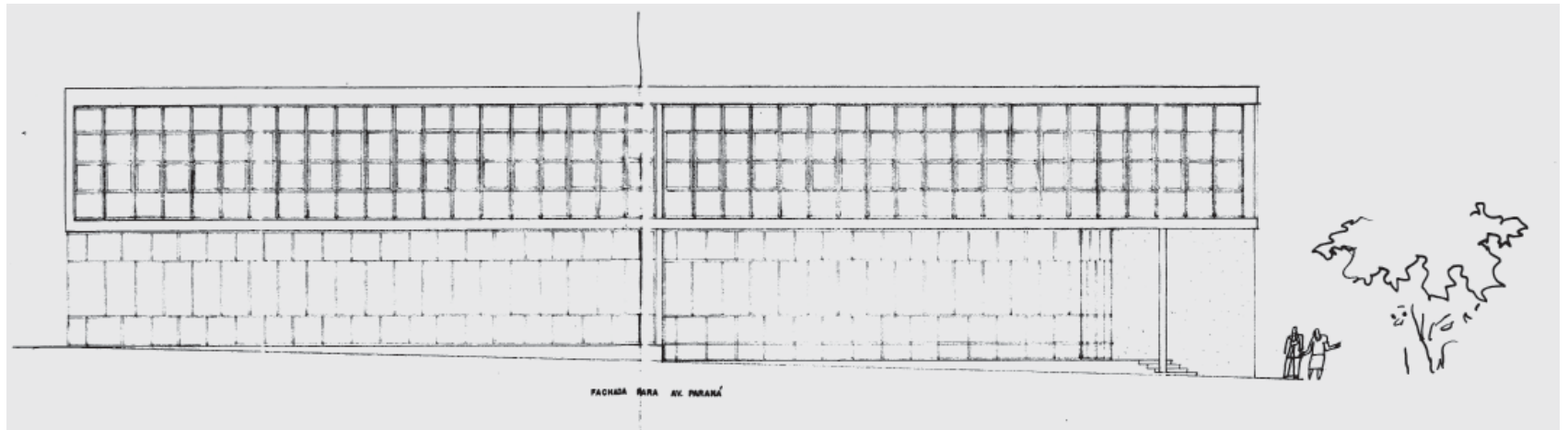


Fig37: Sección por la rampa



3.5 LA DEFINICION DE LA FORMA A TRAVÉS DE UN PROGRAMA SENCILLO
Puesto de Servicio Transparaná - 1950

El proyecto para la empresa Transparaná, con fecha de 1950, se trataba de un pequeño edificio que sería destinado a la tienda de ventas y exposiciones de tractores e implementos agrícolas.

La escasez de material sobre el proyecto imposibilita una análisis más completa y profunda de la obra, ya que solo están disponibles algunos planos del ante-proyecto¹. Tampoco es posible la definición del emplazamiento del edificio, ya que en el proyecto original este está ubicado en la esquina de la avenida Paraná y la calle “nueva”, lo que sugiere que sería una nueva calle proyectada. Lo que sí es posible afirmar es que se ubicaba, como la mayoría de las obras estudiadas, en el cuadrilátero central de la ciudad, ya que la avenida Paraná se extiende por apenas seis manzanas en esta localización. También es posible definir la orientación solar.

El edificio posee líneas bastante sencillas, pero con soluciones elegantes y dentro del ideario propuesto por el arquitecto en las obras de Londrina, principalmente en las fachadas. Se trata de un único volumen con forma trapezoidal, seguramente siguiendo la forma de la parcela², compuesto por dos plantas.

El volumen, tanto en planta baja como en planta superior, está dividido a la mitad (Fig8). En planta baja, se encuentran dos tiendas independientes y sin ninguna conexión, cada una con su instalación sanitaria. A la tienda que se encuentra a la izquierda, no se sabe cómo se accede, ya que en el proyecto, tanto en planta como en el alzado, no está representado gráficamente ningún tipo de acceso. Probablemente este se daría por una apertura el escaparate de la avenida Paraná. El acceso a la tienda de la derecha, que se localiza en la esquina, gana protagonismo en la fachada (Fig9). Se hace por la lateral, justo en la esquina, por un porche formado por la proyección de la planta superior y la reculada de la planta baja, que hace la transición entre el espacio público y el privado. La presencia de un pilar de sección circular marca y orienta el trayecto, y proporciona aun más ligereza al volumen. El terreno posee una pequeña inclinación, y la entrada, situada en la cota más baja, se hace por medio de cuatro escalones que conducen al nivel de la planta baja.

A la planta superior se accede desde el exterior. Este acceso, independiente de las tiendas de planta baja, se encuentra en la calle “nueva”, en la fachada lateral (Fig8). La planta, también dividida a la mitad, posee dos grandes salas, cada una con su instalación sanitaria, con uso no definido en el proyecto.

Artigas reúne los baños en un mismo sector de la planta, facilitando así la parte técnica de la obra, y la estructura

¹ El material disponible se limita a las plantas baja y superior, y a los alzados principal y lateral.

² Como en el proyecto no consta la ubicación exacta del edificio, se torna imposible definir con exactitud la forma de la parcela, aunque es bastante presumible por el diseño de la planta y por la manera en que esta está dibujada en el proyecto original, que esta sea una proyección de los límites del terreno.



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original. Fachada principal

Arriba: Fig2: Emplazamiento de la avenida Paraná (línea negra). En el canto inferior derecho, la plaza de la catedral

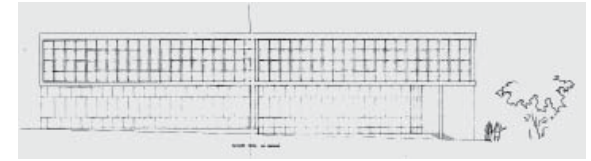
una vez más sigue una rigurosa modulación, y está resuelta con pilares de sección circular, seguramente en hormigón armado.

Al ser un edificio con gran desarrollo de fachada, esta domina el proyecto y tornase su gran fuerza. Aquí, la transparencia juega papel fundamental (Fig9). La fachada principal, que se orienta a sur, se trata de un gran escaparate de cristal que permite la visualización completa del interior y por consecuencia de la maquinaria expuesta. Eso confirma la idea impresa en las demás obras de integración de los espacios interiores y exteriores a través del plano transparente. El alzado está enmarcado en planta superior por las líneas de los forjados, que aparecen para definir el volumen y dar más peso a este, en contrapunto al plano de planta baja, en donde la presencia apenas de la superficie de cristal hace con que se cree la sensación de algo ligero, con la planta libre, casi como si el volumen superior estuviera elevado. La pared inclinada y el porche de entrada rematan el edificio, dejando claro cual trayecto debe hacer el visitante. También aparece en la fachada la pared central que divide el edificio al medio, traspasando a la fachada el eje de división de la planta. Esta, y el pilar de la entrada, son las únicas líneas verticales que marcan este plano.

En la fachada lateral, con orientación Este, aparece una vez más el *brise-soleil* como elemento de protección solar y compositivo en la fachada. Estos están dispuesto de manera vertical, con ángulo aproximado de 45°, en la planta superior. La planta baja sigue el mismo patrón de la fachada principal, un escaparate de cristal de piso a techo. En esta fachada aparecen los volúmenes de los baños, tanto en planta baja como en planta superior, y Artigas logra un interesante juego entre las superficies opacas de estos, con aperturas dispuestas horizontalmente en la parte alta por toda la extensión de la pared, y las superficies acristaladas laterales. Aquí también el forjado de la planta superior gana protagonismo y marca el plano de la fachada, casi que elevando el edificio del suelo. La entrada a la planta baja se espeja en la extremidad opuesta del edificio, formando el acceso a la planta superior.

Cabe destacar la gran altura de las plantas, ambas con más de 4m libres. Esto seguramente es debido al programa, ya que la tienda estaba destinada a la exposición de maquinaria agrícola. Pero esa característica además acaba por dotar más fuerza al edificio, que a pesar de su forma sencilla y pequeñas dimensiones, se impondría en el paisaje y destacaría en el perfil urbano.

Además del cristal, no es posible la definición de los materiales y colores del proyecto. Pero en las obras construidas por Artigas en Londrina en que el arquitecto ha utilizado el sistema de *brise-soleil*, estos siempre fueron ejecutados en finas laminas de fibrocemento y siempre presentaban estructura movable. Los pilares, siempre en sección circular, siempre estaban revestidos por pequeñas piezas cerámicas de 4x4cm, así como la mayoría de las fachadas.



Arriba: Fig3: Proyecto original, fachada sur
Fig4: Proyecto original, fachada Este

Para el análisis de este edificio el trabajo de redibujo ha sido, una vez más, imprescindible. Durante este, y utilizando por base las soluciones adoptadas por Artigas en otros proyectos, se ha deducido algunos puntos que no aparecían en los datos existentes.

El gran destaque de este edificio es la solución del programa con una propuesta sencilla, pero que, aun con el escaso material disponible sobre el proyecto, se percibe el cuidado del arquitecto con los detalles. Artigas concibe un bloque único, cerrado en su gran parte por cristales, formando una gran escaparate. Divide la carpintería verticalmente de manera que, en la línea de visión del peatón, esta queda libre de barreras, pudiendo este identificar lo que hay dentro sin ningún tipo de interrupciones. Así, aunque la altura de la planta sea mucho más grande que la usual, la carpintería juega para mantener la escala con el espectador(Fig3y4).

En cuanto a la volumetría, Artigas enmarca la planta superior con las líneas del forjado y las paredes laterales de manera a involucrar la superficie de cristal, dando soporte a esta y delimitando los límites de la edificación, pero no en planta baja, donde los cristales llegan hasta las extremidades de las fachadas y al suelo, creando una sensación de ligereza y de libertad del edificio con relación a este. En la fachada Este, Artigas propone un interesante juego rítmico marcado por el conjunto de brise-soleil, interrumpido en la extremidad por la aparición del bloque de servicios, que sirve de remate al edificio. Incluso la posición del bloque de servicios de planta baja, que no ocupa la proyección de estos en planta superior, dona más dinamismo y personalidad a la propuesta.

En los planos de Artigas están siempre presente, en la esquina del edificio, un árbol que acaba por ganar protagonismo en las fachadas. Esta se vincula y dialoga con el edificio, teniendo relación directa con la posición del pilar que delimita la entrada del edificio, y marca el volumen del edificio.





Fig6: Vista 3D



Fig7: Vista 3D

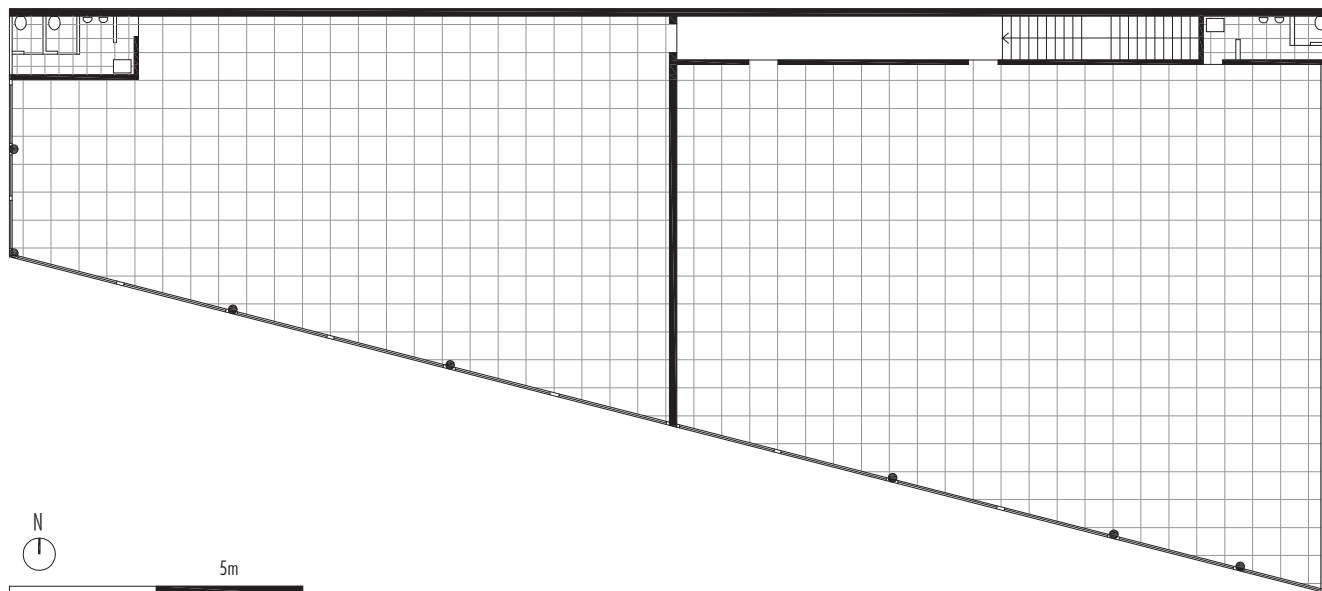
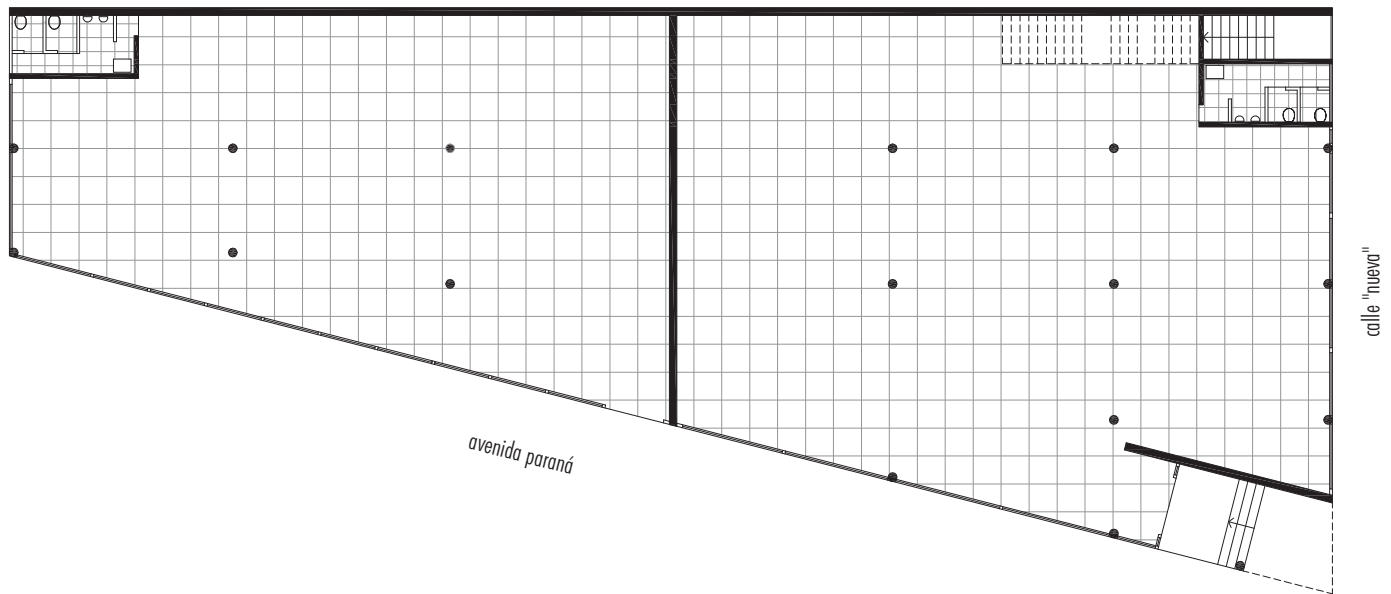


Fig8: Plantas

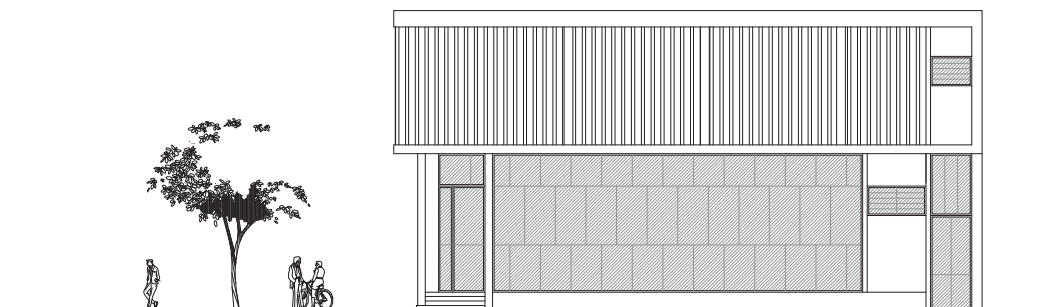
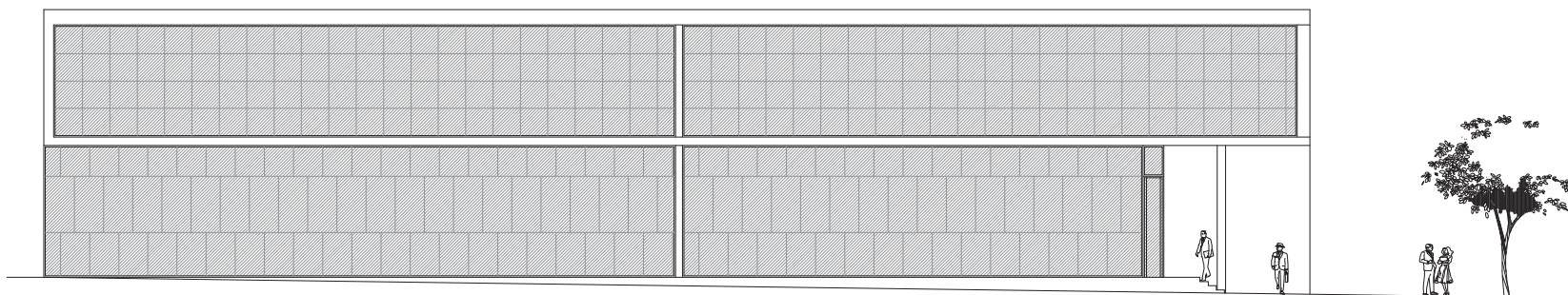
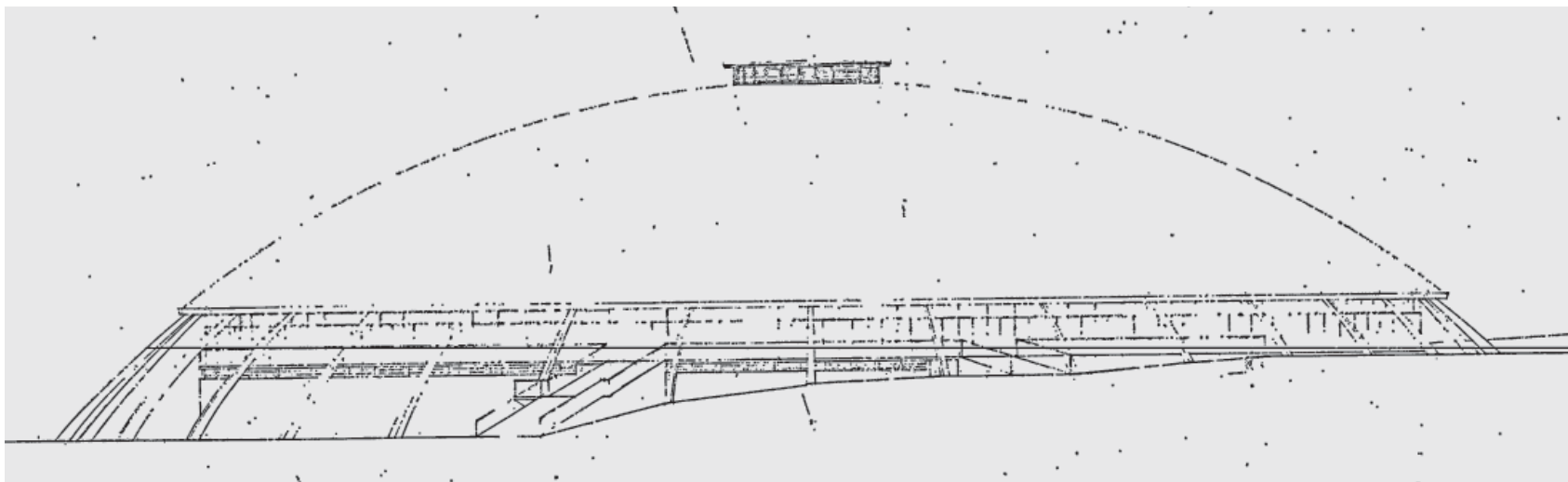


Fig9: Fachadas Sur y Este



3.6 EL CONTRASTE ENTRE LAS SUPERFICIES MACIZAS Y LA TRANSPARENCIA
Polideportivo Londrina Country Club - 1950

El proyecto para el Polideportivo del Londrina Country Club fue ejecutado aproximadamente en las mismas fechas que el proyecto de los vestuarios del mismo club¹, pero infelizmente no fue construido.

Una vez más, por falta de material disponible para análisis, se torna imposible una mejor interpretación del proyecto, así como determinar algunos de sus aspectos plásticos y funcionales. Pero, a diferencia del proyecto para la empresa Transparaná, aquí Artigas sí ha desarrollado el proyecto hasta la fase de ejecución, y en el proyecto original disponible en el acervo de la Universidade de São Paulo constan los proyectos de estructura, de instalaciones hidráulica y eléctrica, agua caliente y fría, de alcantarilla y algunos detalles de la cubierta y del calentador de aguas², tornando posible la determinación de los materiales y de muchos aspectos técnicos de la obra. Los planos disponibles se encuentran en anexo.

Se trataba de un programa bastante sencillo, constituido apenas por una cancha de uso múltiple - volibol, fútbol sala, baloncesto y balonmano - y por los vestuarios.

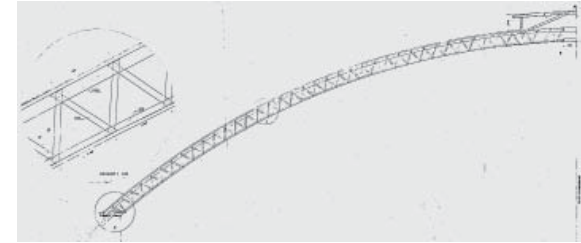
El programa fue resuelto con un edificio de forma circular, envuelto por una gran cúpula que “*nace*” del suelo a través de pilares inclinados que se unen en la base inferior de la circunferencia que forma la cúpula de la cubierta y la soporta. A su vez, esta está coronada por una apertura, que facilita la ventilación interior del edificio. La apertura se trata de un elemento que se eleva 1m del plano de la cúpula, protegido por una cubierta proyectada sobre el vacío del hueco de la cubierta principal, utilizando la pared vertical de esta para ventilar e iluminar naturalmente (Fig2).

La concepción plástica adoptada se rige por el mismo principio que luego Artigas basaría su obra posterior, la arquitectura del caparazón. En este edificio, la cubierta se proyecta hacia el suelo, utilizando para este efecto los pilares inclinados, que se hunden en la cúpula, acabando por ser la continuación natural de esta (Fig1). Es un único volumen que resuelve el programa, que abriga las actividades y las encierra en sí mismo. La forma pesada, maciza, rígida, que al llegar al suelo, parece perder fuerza y querer fluctuar. Como diría el mismo Artigas, años más tarde, “*lo que me encanta es hacer formas pesadas, llegar cerca de la tierra y negarla - como si fuera caer, vencida por su peso. Pero no cae...*”³ La pared en cristal que forma el cerramiento vertical en el plano detrás de la cúpula de la cubierta hace con que esta transición entre el volumen pesado de esta y la ligereza de los pilares que se apoyan en el terreno sea aun más evidente en el volumen del edificio, potencializando la sensación de “levantar” el edificio del suelo (Fig14). El desarrollo máximo de esta concepción de forma, en que la cubierta maciza llega al suelo a través de los pilares que son prácticamente su continuación, y con el plano de detrás utilizando el cristal como cerramiento,

¹ Que será analizado a continuación.

² En el proyecto existente encontramos partes de los proyectos mencionados, aunque ninguno de ellos está completo.

³ Vilanova Artigas en su concurso para profesor titular de la Fau-Usp en junio de 1984, publicado en “*A Função Social do Arquiteto*”.



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original. Fachada

Arriba: Fig2: Proyecto original, detalle cubierta y ventilación

Fig3: Fau-Usp. São Paulo, 1962

Artigas logra en el proyecto de la Facultad de Arquitectura de la Universidade de São Paulo, en 1962.

Las soluciones plásticas utilizadas en el proyecto también se encajan dentro del ideario moderno propuesto e impreso por Artigas en sus obras. En esta, hace uso de ventanas alargadas, estructura independiente y modulada, grandes superficies acristaladas, uso masivo del hormigón armado y la forma geométrica pura. La gran superficie acristalada, además de la ligereza ya mencionada, promueve la integración del edificio al entorno, dotando transparencia y continuidad visual al espacio.

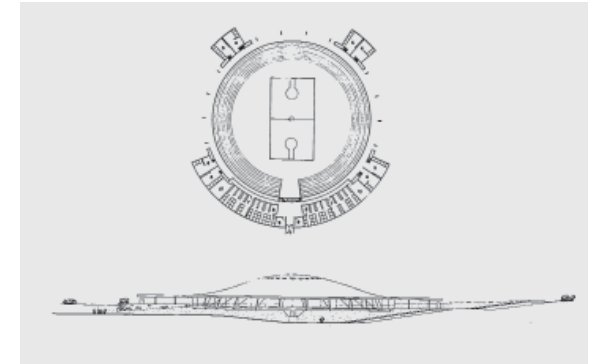
Es evidente la similitud entre este proyecto y el proyecto para el deportivo incluido en el programa del Estadio Municipal de Londrina, de 1953, otro conjunto no construido (Fig4). En ambos casos, el programa, resuelto con una planta circular, se resume a la cancha y al espacio de los vestuarios, situados en la parte inferior del graderío. El acceso se hace por medio de rampas y el volumen es marcado por la cúpula que se eleva del suelo por medio de los pilares. En el caso del deportivo para el Estadio Municipal, estudiado en un capítulo posterior, los pilares toman más protagonismo en la fachada y la simetría de la planta es aun más marcada, y aunque aquí Artigas ha llegado a avanzar mucho más en el proyecto⁴, llegando a los planos de ejecución, la sensación que se tiene es que el proyecto de 1953 se trataría de una evolución de esta propuesta.

El terreno, localizado en la misma parcela del edificio de los vestuarios⁵, poseía un desnivel importante, aprovechado por el arquitecto para la ubicación de los vestuarios en la parte inferior del graderío, en el punto donde la cota del terreno es más baja (Fig14). Eso además permite la ventilación e iluminación natural de estos. Artigas vuelve a utilizar la ventana continua, dispuesta horizontalmente en la parte superior de la fachada, como ya había hecho en la Casa da Criança, Hospital de Londrina, entre otros, y que seguiría utilizando posteriormente, como en los Vestuarios del Londrina Country Club o en la Santa Casa de Londrina. Las divisiones de los vestuarios acompañan la modulación de la estructura, y están dispuestos de manera simétrica (Fig12). El programa se compone de vestuarios masculino y femenino, instalaciones sanitarias masculina y femenina, un depósito y una sala de máquinas, localizados radialmente en el cuerpo del edificio.

El acceso al graderío se hace por medio de dos rampas en hormigón armado (Fig13), y a los vestuarios se accede desde la cancha y desde el exterior, a través de dos entradas localizadas junto a las rampas y por una tercera entrada

⁴ En el caso del deportivo para el Estadio Municipal de Londrina solo existen las plantas, una sección y un alzado de los planos del anteproyecto.

⁵ Aunque se sabe que el deportivo sería construido en el terreno de la sede social del club, no se sabe cual sería su emplazamiento dentro del conjunto, debido a la inexistencia de un plano general. Dadas las grandes dimensiones de la parcela, y la gran cantidad de actividades y edificios existentes, tampoco es posible sugerir una posible ubicación para este.



Arriba: Fig4: Proyecto original polideportivo Estadio de Londrina, 1953

localizada en la extremidad opuesta a las rampas, al lado del vestuario masculino (Fig12). Todo el conjunto está conectado interiormente por un pasillo que se localiza en la extremidad de la planta opuesta a la fachada, donde se encuentra el acceso a la cancha.

La estructura está dividida entre el hormigón armado de los pilares, del graderío y de los cimios, y la estructura metálica de la cubierta (Fig8), una novedad entre los proyectos de Artigas, que hasta ahora estaban resueltos solamente con el uso del hormigón. Tampoco en sus obras posteriores este material se torna recurrente en sus obras, siendo quizás este proyecto una experimentación por parte del arquitecto.

Los pilares, en hormigón, están dispuestos radialmente en torno al punto central de la planta del edificio, a intervalos regulares de 8,60m en el arco exterior de la circunferencia⁶, y se encuentran a un ángulo de 45° con relación a la línea horizontal del forjado (Fig5y6), distribuyendo las cargas inclinadas hasta la estructura vertical de los cimios, formada por zapatas individuales profundas en hormigón con base de 1,90m x 1,90m. Suben haciendo una pequeña circunferencia, siguiendo la curvatura impresa en la cúpula.

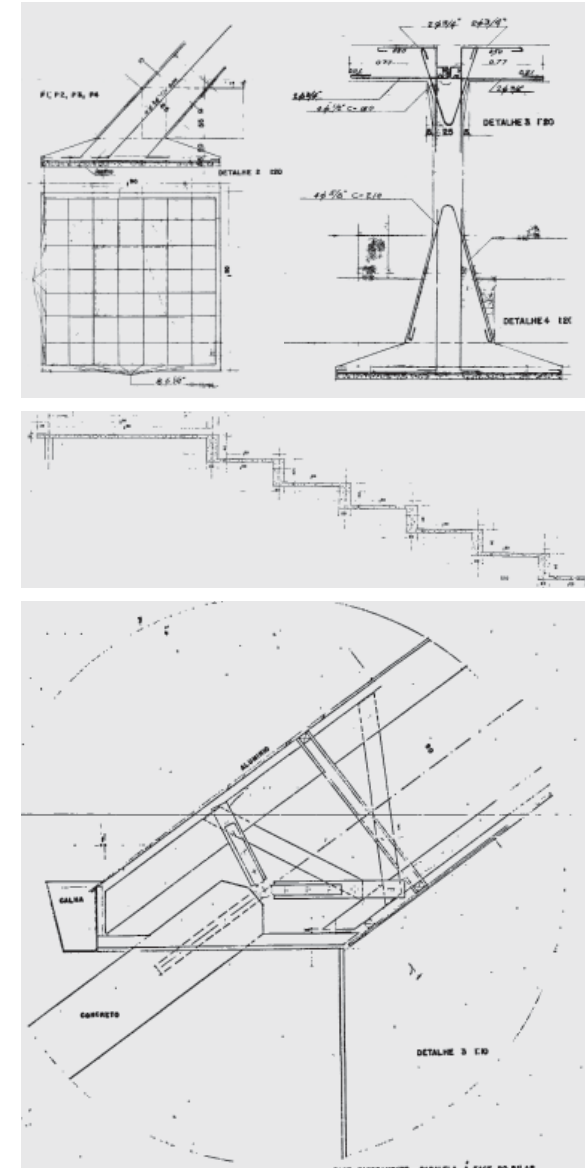
El graderío en hormigón armado también tiene funciones de estabilizar la estructura y distribuir la carga por todo el edificio (Fig7). Proyectado con una diferencia de niveles de 40cm en la vertical, presenta un forjado horizontal de apenas 5cm de espesor, que sube a 20cm en los apoyos verticales, donde cambian los niveles⁷. Eso reafirma el avance de la tecnología del hormigón armado alcanzado en Brasil en los años 50, y respalda el uso masivo que esta técnica ha tenido entonces.

Los materiales utilizados son el hormigón armado aparente en las rampas, pilares y en el graderío, el cristal que hace el cerramiento vertical del edificio, y le proporciona más ligereza, y el aluminio que reviste la cubierta. La aplicación de este material también se trata de una innovación plástica, ya que hasta ahora el hormigón era el único material utilizado en la estructura, y la cerámica el material de revestimiento utilizado en todas las obras de Londrina.

En este edificio la estructura acaba por ser la gran definidora del volumen y de las formas. Los pilares se alzan del suelo marcando el ritmo en el volumen exterior, y se hunden en la cúpula con una perfecta integración, como si fueran el prolongamiento de esta. Estos, además, forman una especie de porche, un espacio circular alrededor del edificio que sirve como lugar de transición entre el interior y el exterior, integrándolo más fácilmente al entorno en que se insiere.

⁶ Punto de mayor distancia entre ejes.

⁷ Cada nivel del graderío posee 1,20m de ancho.



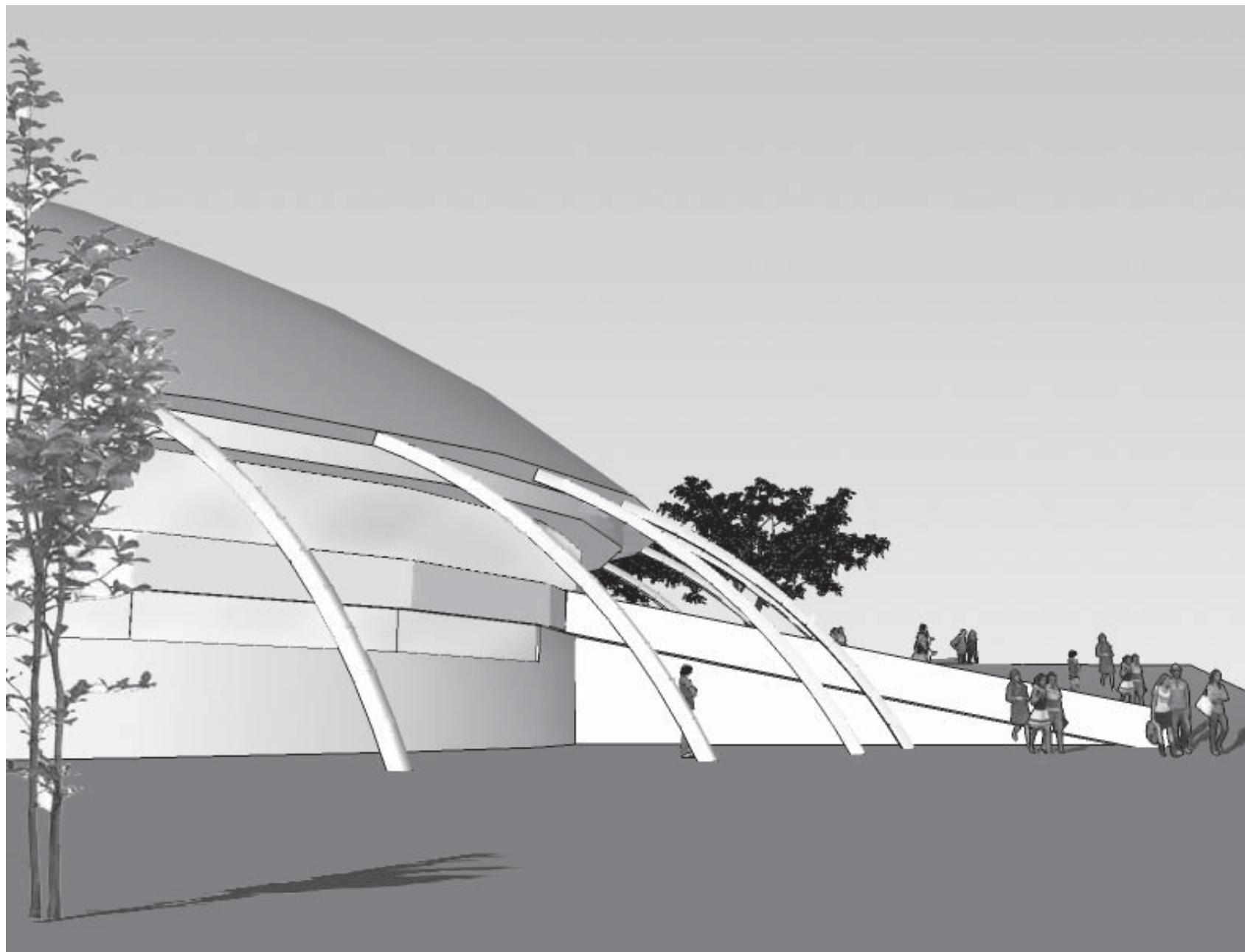
Arriba: Fig5 y 6: Proyecto original, detalles pilares

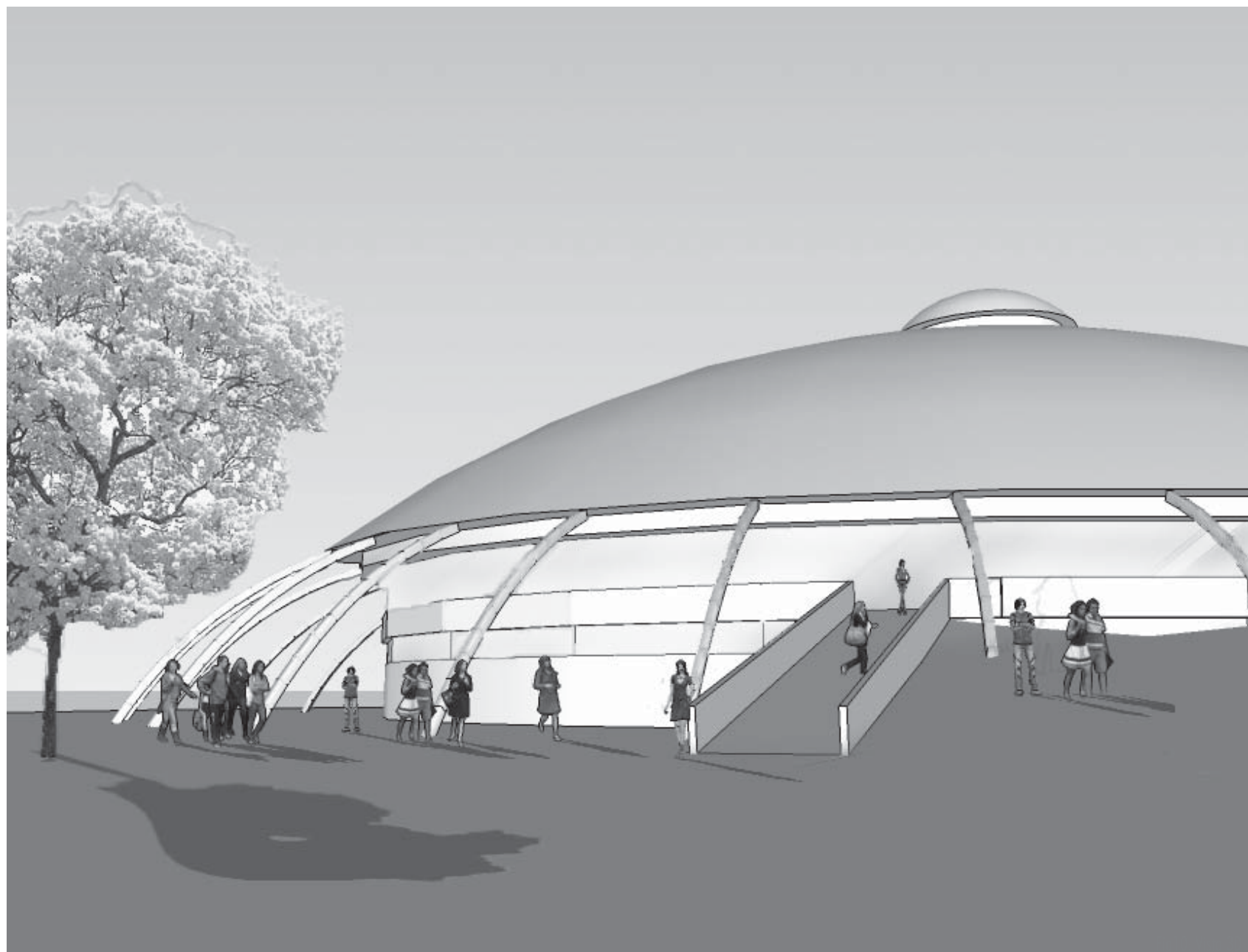
Fig7: Proyecto original, detalle estructura del graderío

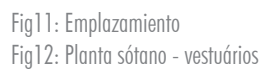
Fig8: Proyecto original, detalle encuentro pilar y cubierta

Artigas aprovecha el desnivel de la parcela de manera excepcional, manteniendo a la vista apenas el volumen de la cúpula y del cristal que hace el cerramiento vertical, y ocultando el graderío. El espacio interior, gracias a las dimensiones de la cúpula, gana amplitud, aumentando la calidad espacial del edificio.

Pero el gran logro del proyecto es la perfecta integración entre las formas macizas y pesadas que marcan en volumen a través de la cúpula, pilares y rampas, y la ligereza del cerramiento en cristal, que suelta el edificio del suelo, en una especie de desafío a las leyes de gravedad, intención esa confirmada por Artigas en varias ocasiones.







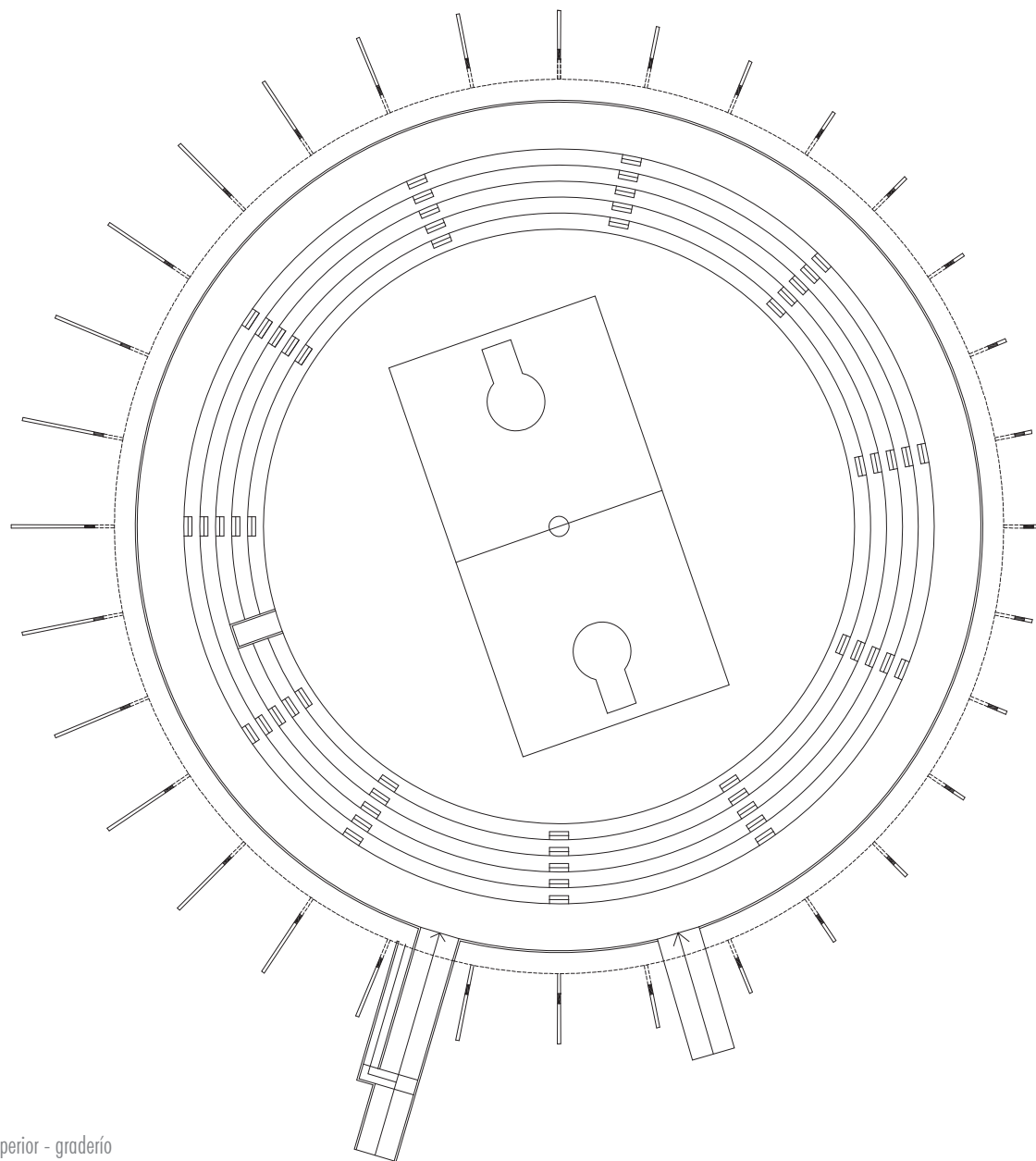


Fig13: Planta superior - graderío



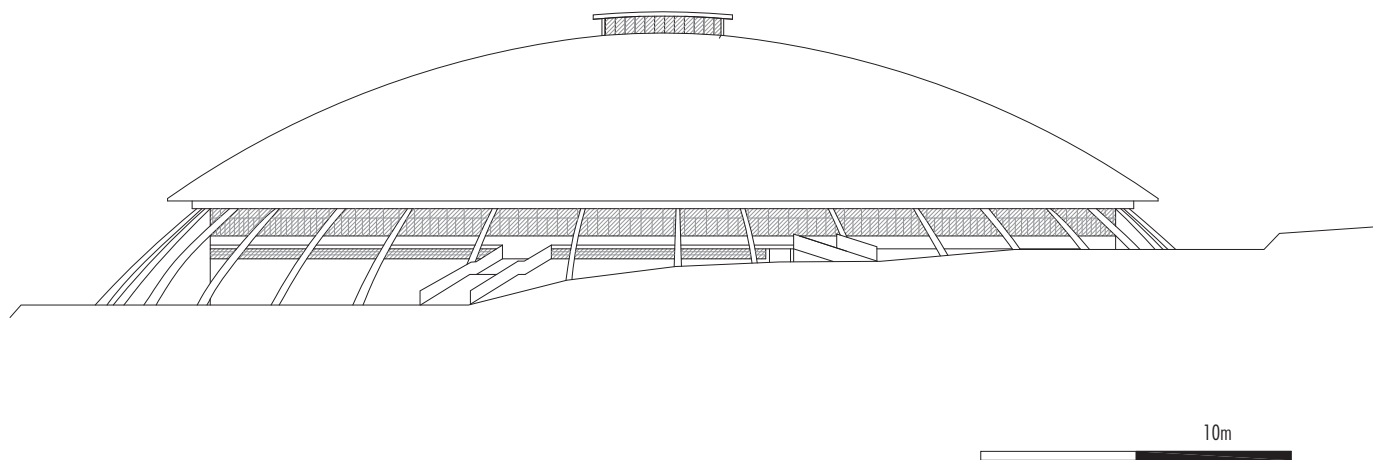


Fig14: Fachada

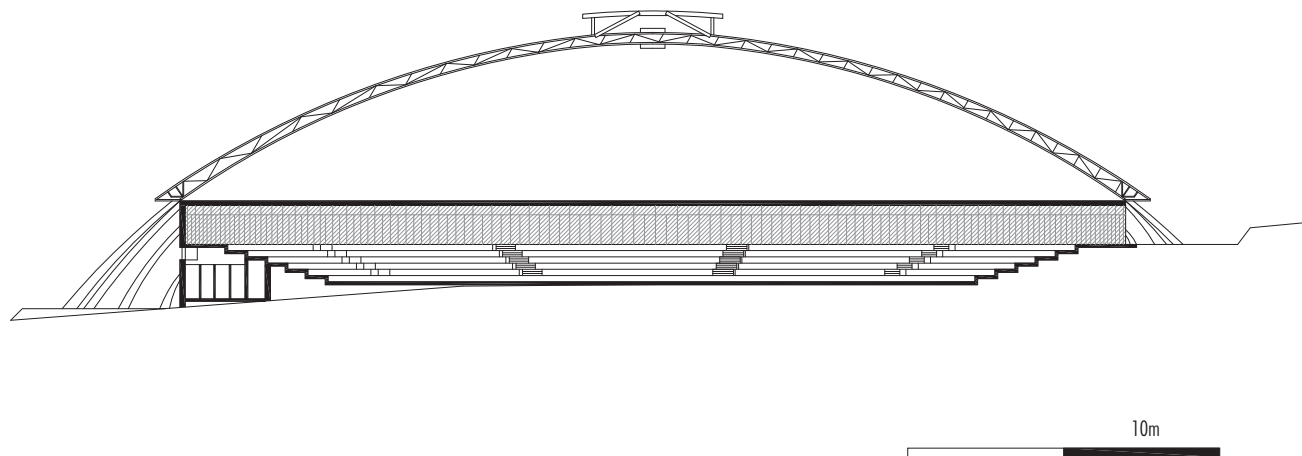
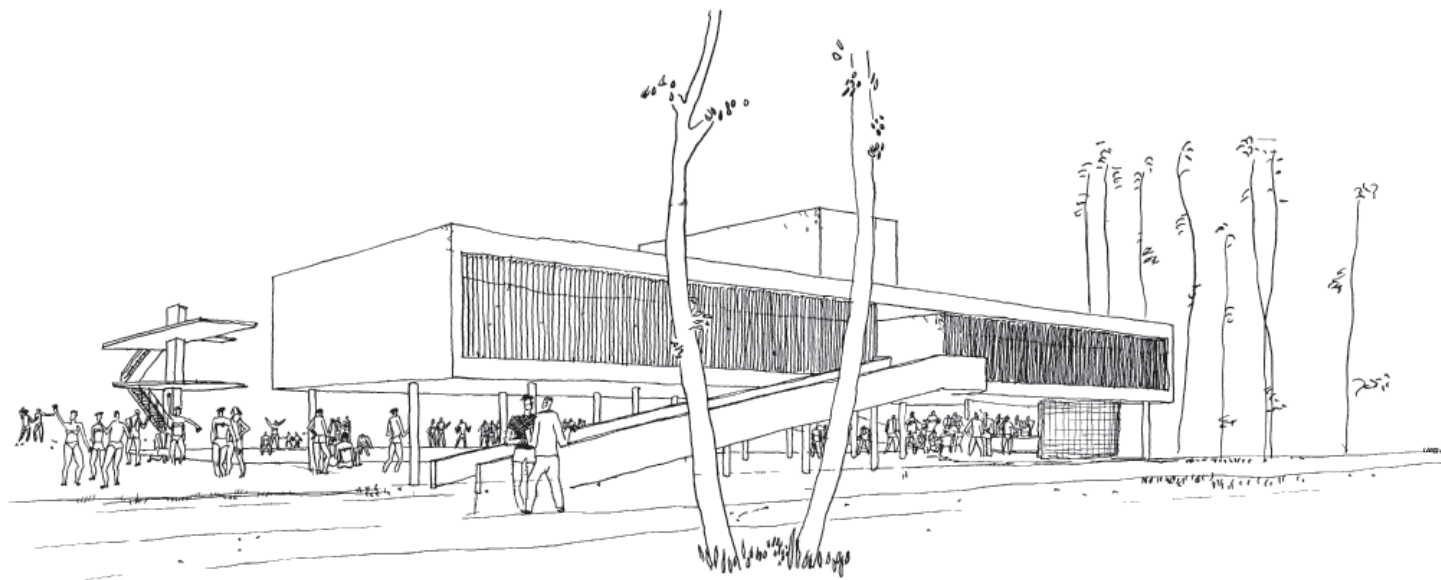


Fig15: Sección



3.7 LA RAMPA COMO ESTRUCTURADOR DEL VOLUMEN
Vestuarios del Londrina Country Club - 1951

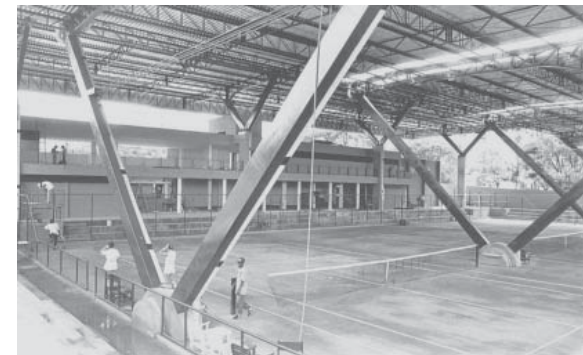
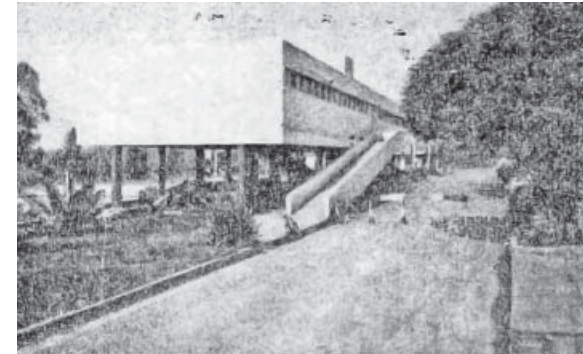
El Londrina Country Club fue fundado en 1934, mismo año de la fundación de la ciudad, como única opción de ocio para los funcionarios de la C.T.N.P. Ahí los socios, la mayoría ingleses, practicaban su deporte favorito, el tenis. El club se ubicaba en el centro de la ciudad, pero en 1946 la sede fue transferida a un sitio más apartado, para disponer de más espacio, lugar donde fue proyectado el edificio en cuestión.

A principios de los años 50, Artigas, que en estos momentos realizaba otros proyectos en la ciudad, es contratado para elaborar el proyecto de la nueva sede social, que no fue realizado, y de los vestuarios del club.

Durante los años, el edificio de los vestuarios ha sufrido muchas modificaciones, siendo la obra más des caracterizada del conjunto aquí estudiado. La primera modificación hecha posteriormente al proyecto de Artigas fue el cerramiento de la planta baja con cristales, que aunque mantenían la transparencia, quitaban la fluidez del espacio de la planta libre, sostenida por los pilares (Fig5). La idea de que se trataba de un espacio de conexión, dedicado a la circulación, ha quedado comprometido a partir de entonces. Luego se retiraron las rampas, elemento que daba gran identidad al proyecto, que fueron sustituidas por una escalera lateral. En el lugar de las rampas, se construyó una especie de terraza con vistas a la piscina (Fig3). En los años 90, la piscina fue llenada con tierra, y ahí se construyeron tres cuerdas de tenis, cubiertas por una estructura metálica de 12m, soportada por pilares metálicos en "V", que, en la línea paralela al edificio de los vestuarios, se apoya sobre este, encubriéndolo casi que por completo (Fig4). Hoy, gran parte de la planta baja se encuentra cerrada por paredes en ambas fachadas, ahora con la función de depósito y archivo del club, y se encuentra bastante abandonado y totalmente irreconocible.

Se trata del proyecto con líneas más sencillas del conjunto propuesto para Londrina, y quizás por eso, el más elegante y ligero.

El edificio, un volumen prismático rectangular, que se diseña sobre una trama modular y tiene su acceso central, está implantado paralelo a la piscina (Fig17). Este se eleva del suelo por medio de pilotes de sección circular, dejando la planta baja totalmente libre, en donde se encuentra el bar, integrando esta zona con el espacio de la piscina (Fig17). Aquí, aunque se trate de un mismo espacio privado, perteneciente al mismo club, se puede interpretar, una vez más, como una apropiación por parte del edificio del espacio circundante, ya que las rampas "avanzan" sobre el paseo, de la misma manera que antes ya había utilizado en el Edificio Autolon y en la Casa da Criança, así como el espacio circundante también se integra y se apropia del espacio del edificio. El espacio libre formado por la planta baja provoca una interacción entre las demás zonas, además de causar grande sensación de fluidez de espacios. En la perspectiva original del arquitecto (Fig1), se puede constatar, por la disposición de las personas en el dibujo y por la transparencia que se ve, que esta era su intención al realizar el proyecto: que la planta baja fuera como una



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original. Perspectiva

Arriba: Fig2: Edificio original

Fig3: Edificio con las primeras modificaciones, ausencia de rampas y cerramiento en cristal

Fig4: Edificio actual

especie de lugar de paso para los que frecuentaban el club, y para los que llegaban a él, y que el edificio no se tornara una barrera visual para las zonas que estaban detrás de él, pero sí que se integrara al espacio, de manera sutil, permitiendo que se mantuviera todas las visuales del entorno. Es más, en esta perspectiva, Artigas ni siquiera dibuja el volumen de los baños y del muro a media altura, presentes en el edificio. Lo que se ve es un espacio totalmente abierto, libre de barreras y de elementos que impidan la circulación.

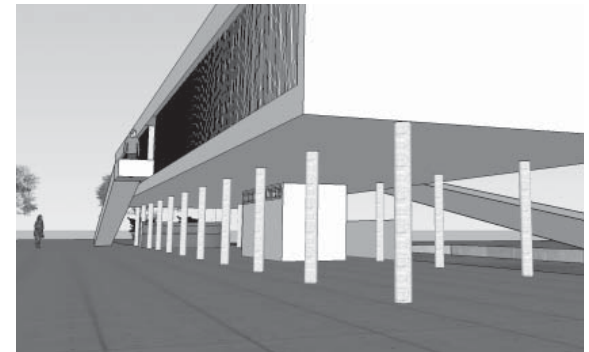
La planta baja, así, caracterizase por un espacio totalmente abierto, libre de barreras visuales, unificador de los núcleos circundantes. Los únicos elementos presentes son un bar, definido por una pared curva, que contrasta con las líneas rectas y precisas del edificio y le dota más movimiento; y los servicios (Fig18).

El acceso a la planta superior, en donde se encuentran los vestuarios, se hace por medio de dos rampas, de acentuada inclinación, característica presente en todos los proyectos de Artigas que utilizan este elemento en la ciudad¹, dispuestas externamente, paralelas a las fachadas Norte y Sur, componiendo y dotando de movimiento a las mismas. Es, junto con los pilotes de planta baja, lo que marca la volumetría de la fachada y confiere identidad al edificio. El hecho de que se encuentren en la parte exterior del edificio, así como la escalera de acceso del edificio Autolon, hace con que este elemento, además de un elemento de circulación, se convierta en una solución plástica y de construcción formal de la fachada.

El edificio está resuelto en un mismo volumen, dividido al medio por un pasillo central que une las dos rampas y define un esquema simple en la resolución del programa. Tanto en planta baja, pero principalmente en la planta superior, se nota la división del volumen en dos, exactamente en el eje central del edificio. A título de curiosidad, se nota en la planta la gran diferencia del espacio reservado a mujeres y hombres. El proyecto prevé un vestuario para mujeres y niñas, mientras que reserva un para hombres, otro para niños y un tercer para hombres jóvenes. Esto, probablemente, se deba al hecho de que por estos años, y principalmente en pequeñas ciudades del interior, la participación de las mujeres en las actividades sociales era mucho más pequeña que la masculina.

La estructura del edificio es, una vez más, modulada, con dos líneas de pilares, distantes 5m una de la otra, y 11 ejes perpendiculares a estas distantes 4m en planta baja, y de 8m en planta superior, con una división a la mitad manteniéndose la distancia de 4m en el eje central del edificio. También en este proyecto, como en la mayoría de los demás proyectos, Artigas se utiliza de forjados dobles en la estructura, formados por vigas y forjados en hormigón armado y bloques cerámicos prefabricados (Fig8). Los cerramientos son totalmente independientes de la estructura.

¹ Tanto las rampas de los vestuarios, como la de la Estación de Autobuses y la de la Casa da Criança, presentan una inclinación del 16%, extremadamente alta para una rampa peatonal, principalmente considerándose que es el único acceso a minusválidos y se tratan de edificios públicos.



Arriba: Fig5: Interior con planta cerrada por cristales y pilotes pintados

Fig6: Planta baja

Fig7: Unidad de Habitación de Marsella, 1947

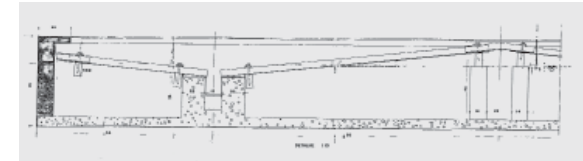
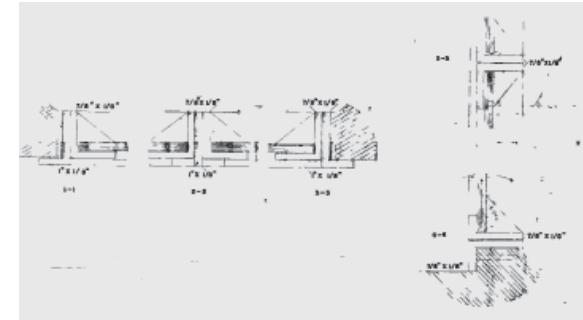
En un principio, tanto en la fachada Norte como en la fachada Sur, se había previsto la colocación de brises verticales (Fig19). El hecho del proyecto contar con brises en la fachada sur comprueba que estos tenían una función más estética que funcional, ya que en Brasil esta fachada no recibe gran cantidad de radiación solar; y la preferencia del arquitecto por tales dispositivos. Además, sirven como solución unificadora de las vicisitudes del programa, que no aparecen en el plano de fachada gracias al uso de este elemento. Artigas había optado aquí por brises verticales, apoyado en los forjados, pero ya que no existe el detalle de tales elementos en el proyecto, se torna imposible definir el sistema y la estructura que había sido propuesto, así como el material². En el proyecto que finalmente fue construido, los *brise-soleil*, fueron sustituidos por ventanas altas, alargadas, en toda la extensión de la fachada (Fig2y11), similares a las encontradas en las fachadas este y oeste de la “Casa da Criança”. En planta baja, Artigas utiliza un muro a media altura, en la mitad de la extensión de la fachada Norte. En los lavabos de planta baja también encontramos las ventanas alargadas, en la parte superior, en la fachada Sur. Es una concepción formal acertada, en que estas permiten la entrada de luz a los servicios, además de romper con la masa del bloque construido, que ahora ya no “toca” el techo, sin entretanto molestar al espacio abierto delante del bar, de convivencia para los usuarios, al que se abre, ya que se encuentran en la parte superior del bloque. El material utilizado para la carpintería, toda diseñada por el arquitecto³, es el hierro, siendo utilizada la madera solamente en las puertas.

La cubierta, oculta por un muro en la fachada, está hecha con tejas de fibrocemento, con dos puntos de recogida de aguas, paralelos a las fachadas Norte y Sur (Fig10). Es curioso la adopción de este tipo de cubierta por Artigas, que en 1962 ha declarado que su problema en aceptar la arquitectura producida por Gregori Warchavchik en los años 30 y principios de los 40 sería justamente por esta razón. *“Lo que me irritaba en la arquitectura Warchavchikiana es que las cubiertas de las casas modernas de él tenían un tejado y un muro que escondía la estructura (...), y que les daba margen para hacer casas con este aspecto, pero que no tenían nada que ver con la moral constructiva. (...) Era mi recusa de las convicciones de la temática corbusiana, que estaba fuera de nuestro avance tecnológico.”* Sobre la cubierta, y marcando el edificio, como un “remate”, aparece el volumen del depósito de aguas. Los desagües, de planta cubierta y del edificio en general, están incorporados en el volumen de 04 pilares, como en la Estación de Autobuses. De la planta cubierta, el agua pluvial baja a través de un conducto de fibrocemento hasta llegar al tubo que conecta con los desagües de los vestuarios. La iluminación se hace por puntos de luz empotrados en el techo, tanto en planta baja como en la planta superior, de la misma manera que en la Estación de Autobuses.

Artigas utiliza pocos colores en este edificio. Mantiene el volumen rectangular que abriga los vestuarios en blanco, así como la carpintería, y utiliza en los pilares un revestimiento cerámico marrón, que luego fue retirado, y los pilares

² Aunque si llevamos en consideración los brises proyectados para otras obras de Londrina, se puede suponer que estos serían en chapas de cemento, pintados, probablemente, de un color claro.

³ Mirar proyecto original en anexo.



Arriba: Fig8: Detalle forjados, proyecto original
Fig9: Detalle carpinterías, proyecto original
Fig10: Detalle cubierta, proyecto original

también fueron pintados de blanco.

Una vez más se observa la preocupación de Artigas al detalle. En este proyecto, como en la mayoría, encontramos el proyecto completo de instalaciones eléctricas, y de agua, así como el proyecto de estructura, con sus respectivos detalles.⁴

En este proyecto el gran destaque es el papel que juegan las rampas dentro del conjunto. Estas marcan el volumen construido, confiriendo a este personalidad y donándole gran identidad. Su posición tensiona la regularidad del bloque que forma el edificio y dota movimiento al mismo (Fig19). No se trata apenas de un elemento de circulación, sino mas bien del principal elemento del proyecto, tanto en valores compositivos y plásticos, como ordenadores y definidores del espacio.

En la composición formal del proyecto cabe destaque también las soluciones que emplea Artigas para la unificación de los planos de fachada. Tanto en la primera versión, con el uso de brise-soleil (Fig1), como en la versión construida, con la utilización de ventanas alargadas por toda la extensión del volumen (Fig11), las vicisitudes del programa quedan ocultas por estos elementos, que unifican el plano exterior. Las divisiones y espacios del interior no aparecen en la fachada, quedando esta totalmente limpia y libre, sin interrupciones o elementos innecesarios.

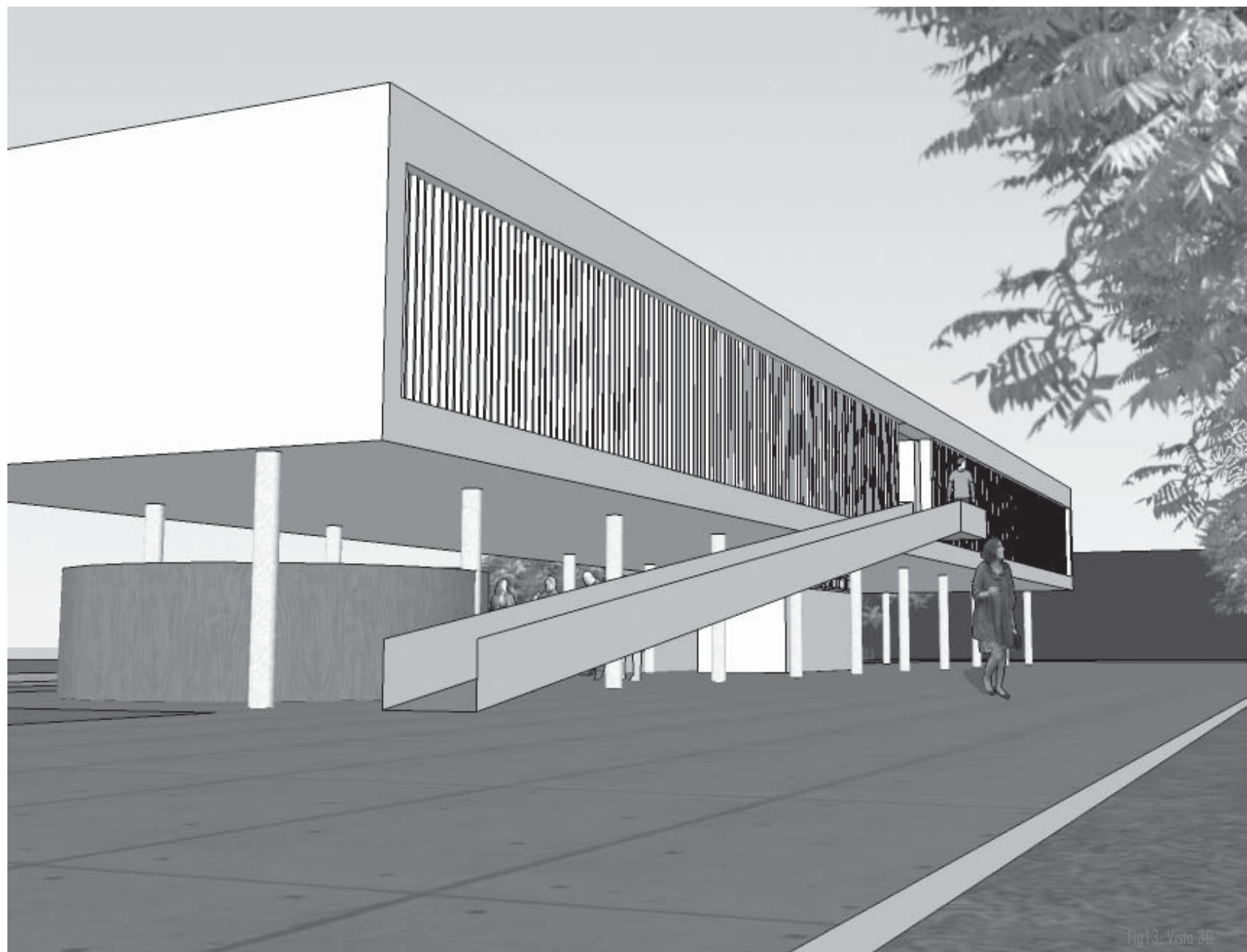
Otra característica marcada de este proyecto es la manera como Artigas equilibra los volúmenes, proyectando un edificio armónico y balanceado. En planta baja (Fig18), que se presenta en su mayoría como un espacio totalmente abierto elevado por pilares, aparecen dos volúmenes, que dialogan y se compensan, tanto en su disposición en el plano, como por su volumen y forma. El espacio del bar, mayor y ovalado, está a media altura, abriéndose al espacio de delante. Ya el bloque de los servicios, más pequeño y cuadrado, con un volumen macizo, sube hasta el techo y solo se “desprende” de este por medio de las ventanas altas.

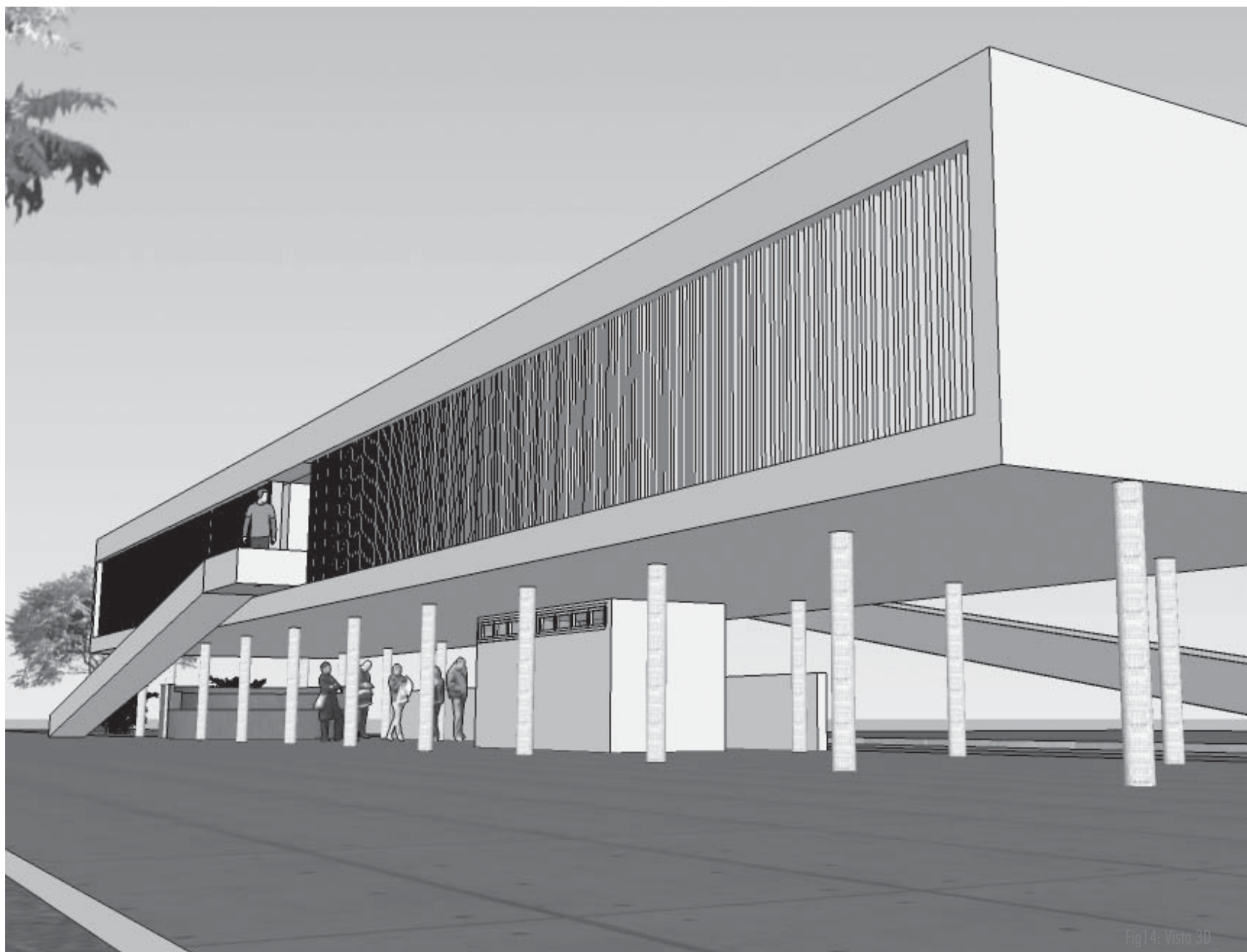
Se trata, como visto, de un programa sencillo, que ha sido resuelto por Artigas con el uso de un volumen puro, pero con una concepción formal y plástica perfecta, y una atención al detalle evidente.

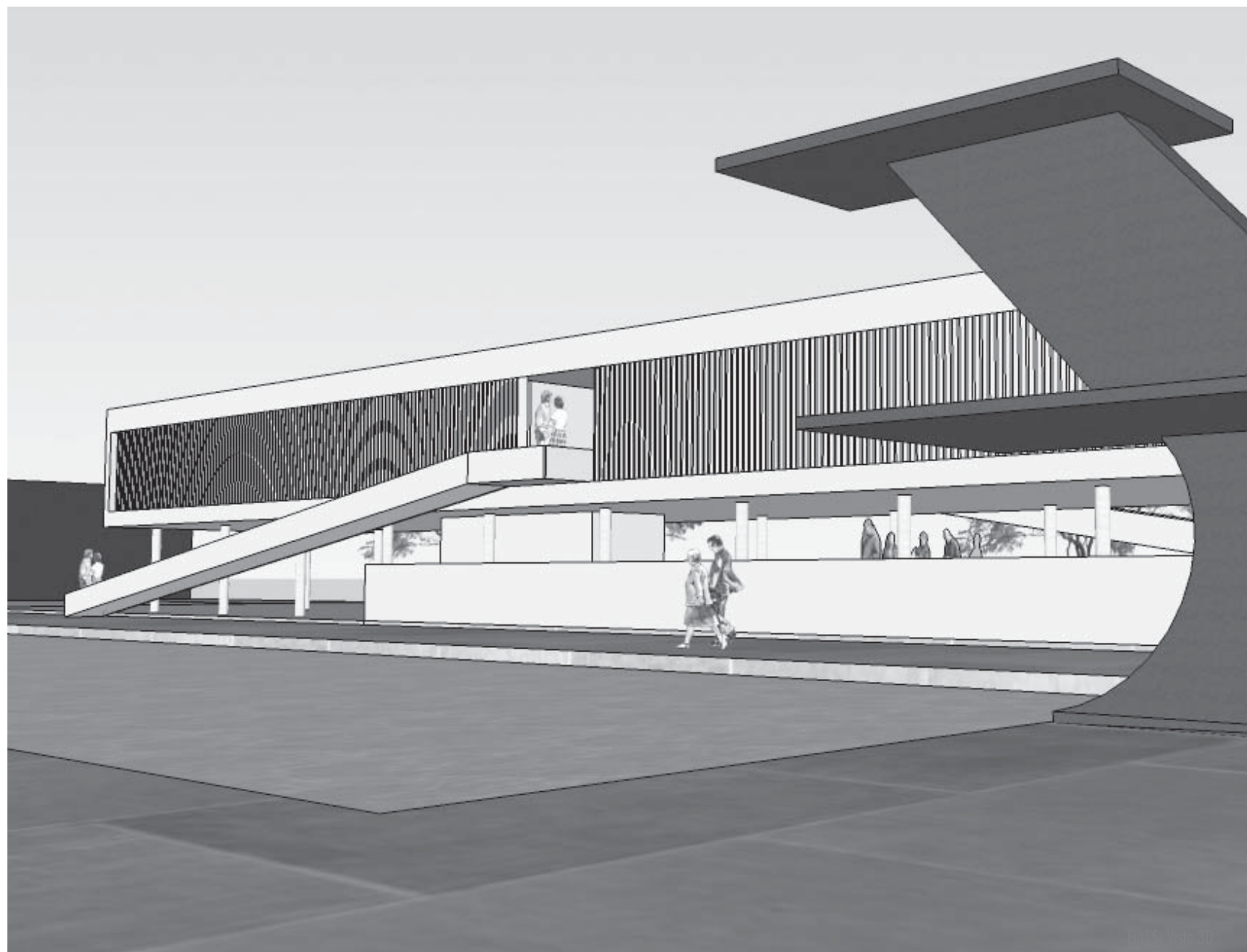


⁴ En anexo, se encuentran copias de los proyectos originales de Artigas, donde se verifica todo los detalles y proyectos complementares ejecutados por el arquitecto.

Arriba: Fig11: Perspectiva original del edificio sin el *brise-soleil*
Fig12: Estado actual de la entrada al edificio







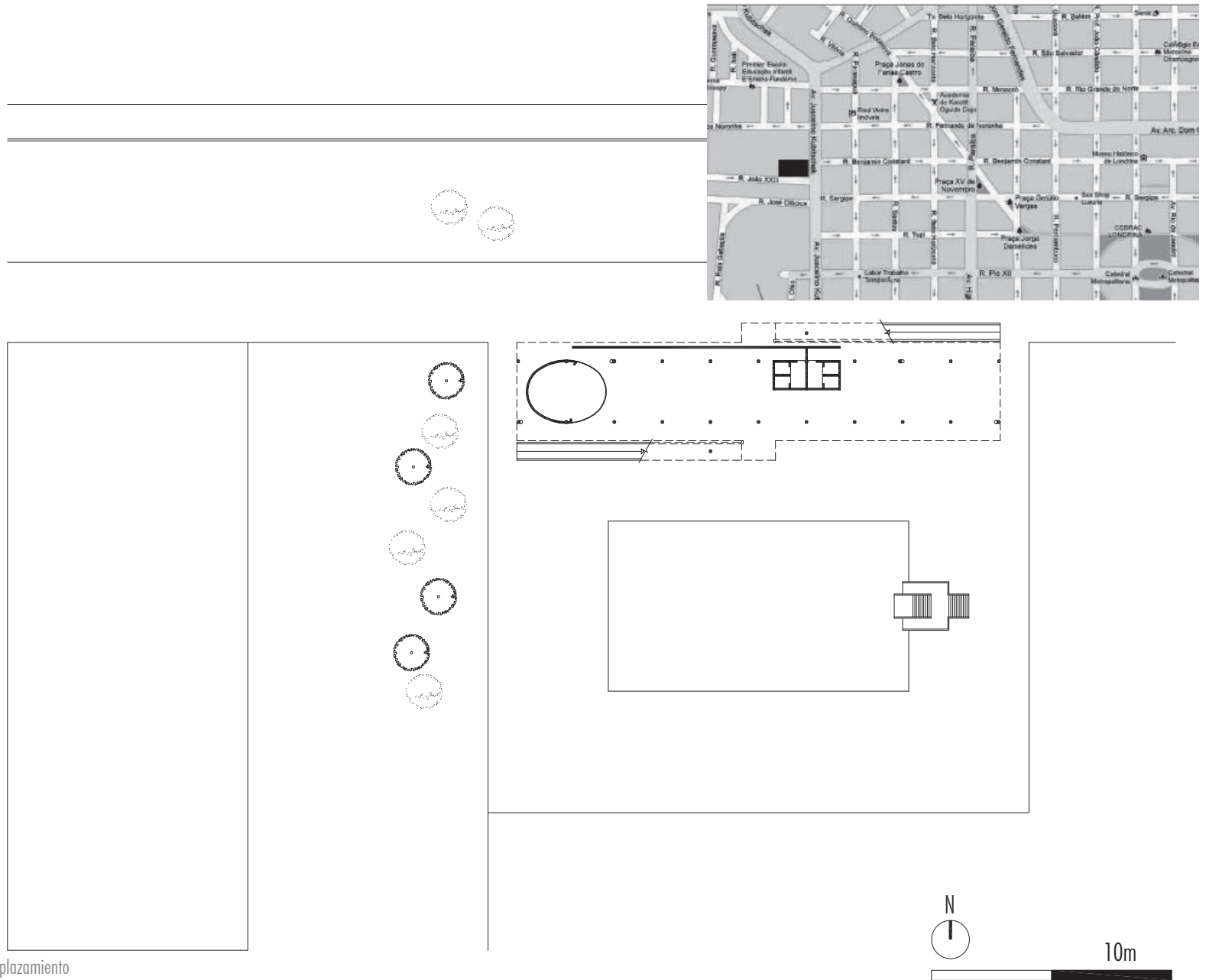
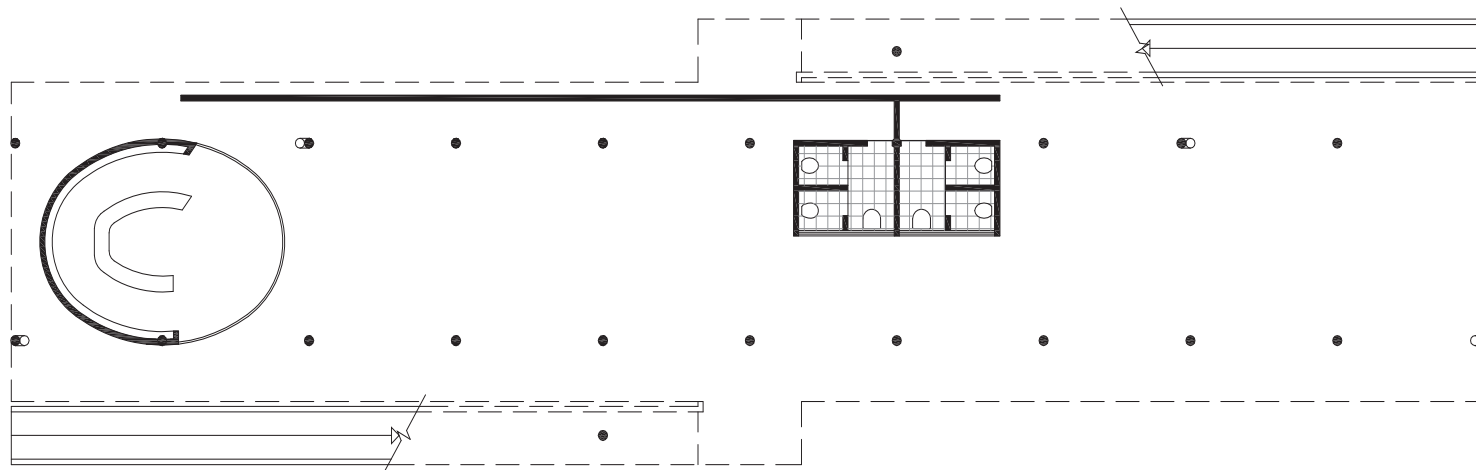
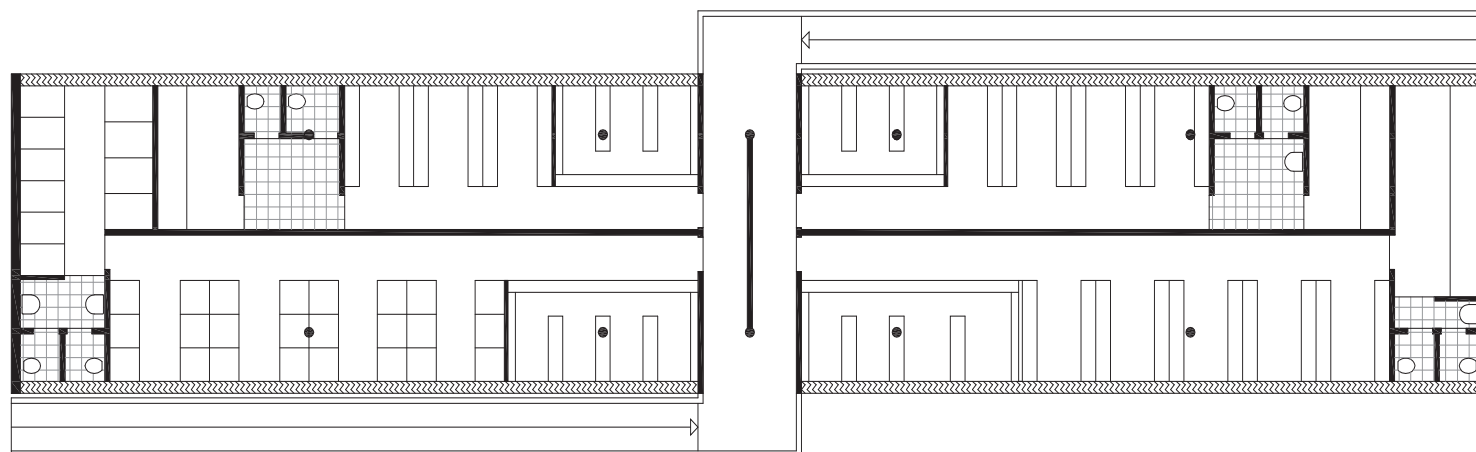


Fig16 y 17: Emplazamiento



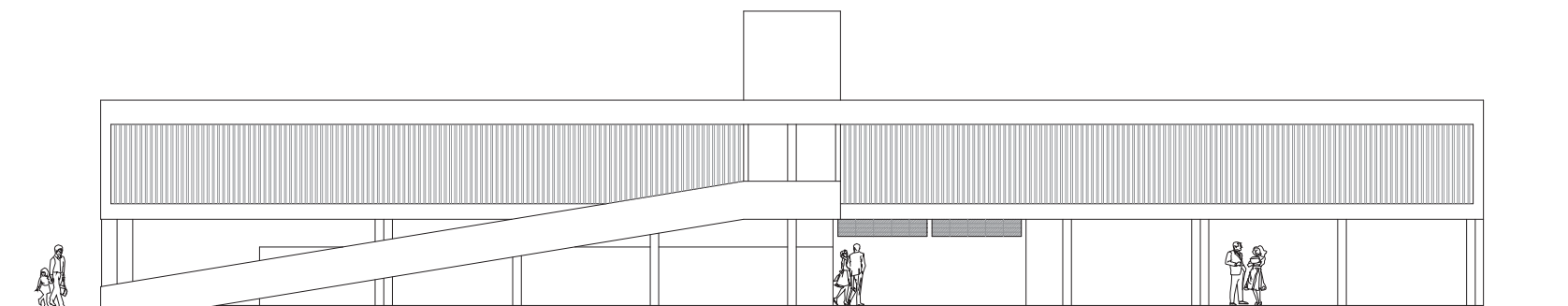
Planta baja.



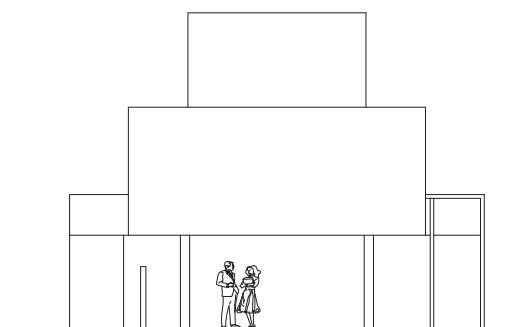
Planta primera.



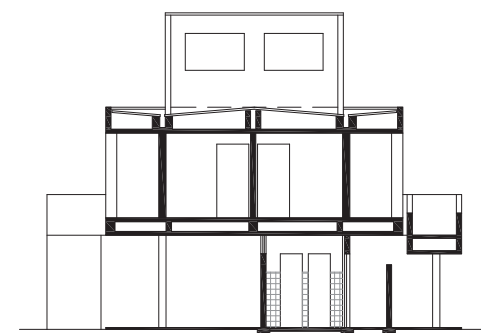
Fig18: Plantas



Fachada sur.



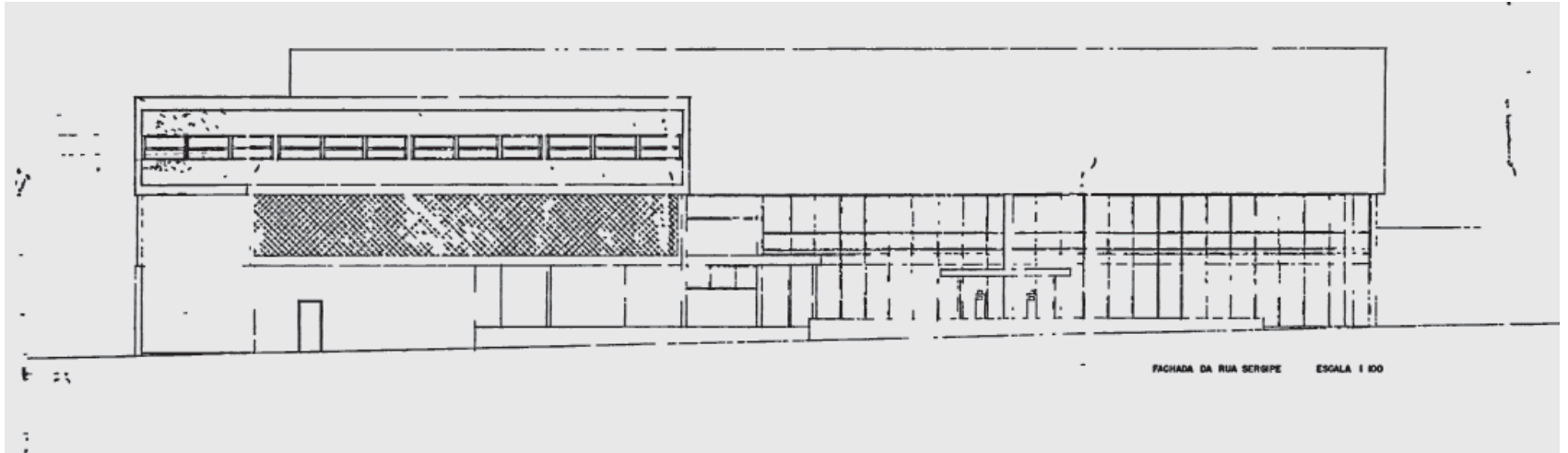
Fachadas este.



Sección.



Fig19: Alzados y sección



3.8 FORMAS SENCILLAS PARA LA SOLUCION DE PROGRAMAS COMPLEJOS

Puesto de servicio para la Sociedad Autolon - 1951

El edificio para el puesto de servicios de la Sociedad Autolon también fue un encargo de la *Sociedade dos Amigos de Londrina - Sal*, pero no llegó a ser construido. Se trataba de una obra de grandes dimensiones, que abrigaría las funciones de taller mecánico, sala de exposiciones y depósitos para coches, además de una pequeña gasolinera. Sería construido a una manzana del edificio Autolon, en la esquina de la calle Minas Gerais con la calle Sergipe, y serviría de apoyo a la tienda de coches situada en la planta baja de este edificio, una reventa de la montadora *Chevrolet*.

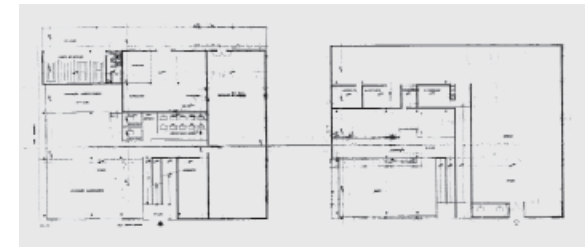
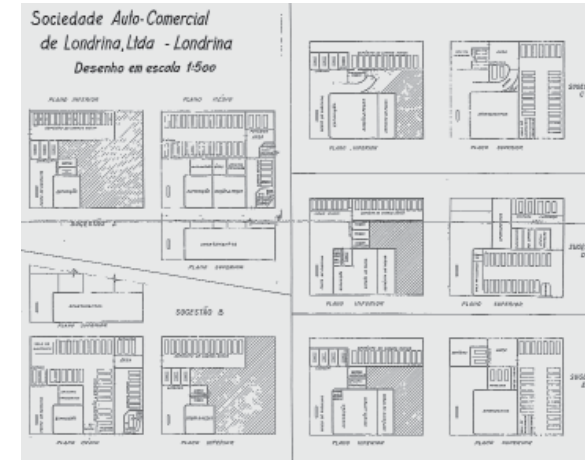
Por tratarse de una obra no construida, una vez más nos encontramos con dificultades a la hora de analizar la totalidad del proyecto. En los archivos con los planos originales, encontramos varias propuestas preliminares de plantas, alzados y secciones, así como las plantas¹, secciones y alzados presentados en el ayuntamiento, pero no hay ningún plano de detalle o de proyectos de estructura y de instalaciones, que no se sabe si llegaron a ser ejecutados.

Existe, junto al proyecto original, plantas modelo proporcionadas por la General Motors do Brasil en la fecha (Fig2), concesionaria de la cual la empresa Autolon representaba. Analizando estas plantas se puede percibir que, en sus primeras propuestas, Artigas se había limitado más a los modelos propuestos, pero que al final su libertad creativa pudo resolver el programa propuesto a través de una planta mucho más libre y fluida, y con las características marcadas de su obra.

En las primeras propuestas, Artigas proponía la planta resuelta con un único volumen, siguiendo más al pie de la letra los modelos presentados por la empresa montadora de coches. Eran plantas más compartimentadas y menos libres (Fig3). El espacio no poseía el movimiento y la fluidez presentes en la última versión presentada. Las fachadas tampoco poseían el dinamismo y juego que los dos bloques proporcionan y no estaban tan bien proporcionadas (Fig4). Se trataba de un único bloque, con altura constante, con pilares que subían desde planta baja hasta el forjado superior pasando por delante del plano de la fachada, como había sido utilizado en la Casa da Criança. Pero en el alzado de la primera versión del puesto de servicio, las dimensiones de estos son demasiado pequeñas, perdiendo la fuerza que estos elementos poseen en el edificio proyectado anteriormente. Otro punto distinto entre las primeras versiones y el proyecto final se refiere a la protección solar. Inicialmente esta se daba por medio de *brises-soleil* verticales (Fig5), elemento más común en los edificios de Londrina, y en una propuesta posterior a la mencionada antes la fachada recordaba en mucho los proyectos de los vestuarios del Londrina Country Club y de la Casa da Criança. En el proyecto final, estos fueron sustituidos por *"elementos vasados"*² dispuestos en la fachada norte del bloque más pequeño, donde se encuentran las salas administrativas.

1 No figuran las plantas baja y de cubierta de la versión final, y tampoco la de emplazamiento.

2 Se tratan de bloques o ladrillos en concreto, cemento o cerámica, con un hueco en su parte central. Fue bastante utilizado en Brasil como elemento para facilitar la ventilación y proteger de la incidencia solar. Colocados uno al lado del otro, forman un mosaico en el plano de la fachada. Pueden tener formas diversas, pero lo más frecuentes es que sean cuadrados.



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original: Fachada principal
Arriba: Fig2: Proyecto original. Sugerencias de plantas General Motors
Fig3: Proyecto original. Primeras propuestas

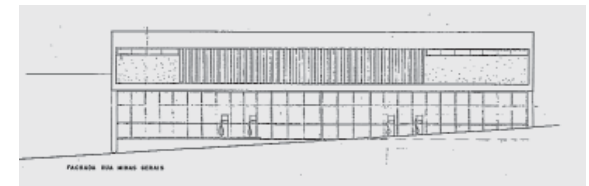
El programa propuesto se componía de salas de exposiciones para los vehículos, talleres, zona de mantenimiento y cambio de aceite, depósito de piezas y de coches nuevos y de segunda mano, zona administrativa, gasolinera y un sector de apoyo para los trabajadores, compuesto por cocinas, baños, refectorio, salas de estar, además de cuatro pequeñas viviendas. El arquitecto finalmente dividió dicho programa en un edificio compuesto por dos bloques (Fig12,13y14), con volúmenes puros, articulados por medio de un corto pasillo cubierto en planta segunda. El volumen principal, más grande y de planta cuadrada, se destinaba a las actividades públicas, de exposiciones y de talleres, así como una parte de la zona administrativa; el segundo, más pequeño y de planta rectangular, de acceso restringido al personal, se encontraban la parte de estar y de cocina que servían de apoyo a la zona administrativa, y los pisos de los trabajadores.

El terreno poseía grande inclinación, y el arquitecto se aprovecha de eso creando un edificio con tres plantas, todas ellas con acceso externo a la calle. Al bloque pequeño (Fig12), donde se encuentran la administración y los pisos para los empleados, se accede por una puerta situada en la planta baja, con salida a la calle Sergipe, que conecta a las plantas superiores a través de una escalera. En planta baja y por esta misma calle también se encuentra el acceso principal a la zona de exposiciones del bloque de detrás. Este se hace por medio de un espacio que se encuentra entre el bloque pequeño y la pequeña gasolinera. A la parte posterior del edificio, donde está el sector de servicios generales y de mantenimiento y cambio de aceite, así como el garaje para coches de segunda mano, también se accede por la planta baja, en la calle Sergipe, por un pasillo localizado en la extremidad opuesta a la esquina con la calle Minas Gerais.

Por esta última se accede, a mitad del volumen, a la planta segunda (Fig13), accediendo a la zona de depósitos de piezas y administración. En la extremidad opuesta a la esquina con la calle Sergipe, donde la parcela atinge la cota más alta, se accede a planta tercera, por medio de una pequeña rampa, entrando a la zona de talleres, depósitos, cocina y refectorio de los empleados (Fig14).

A las viviendas de los trabajadores, situadas en la planta segunda del bloque menor, se accede por escaleras individuales que conectan esta planta a la planta primera. En este nivel se encuentran la cocina y dos salas de estar para los administrativos.

Las circulaciones verticales se hacen por medio de rampas y escaleras, y están totalmente separadas de acuerdo a la función de cada acceso. En este proyecto, a diferencia de la mayoría de los proyectos para Londrina, los elementos de circulación vertical no ganan importancia en el volumen, a excepción de la escalera que une el sector de exposiciones de planta baja a la planta primera, en la zona de doble altura (Fig12). Las escaleras y la rampa cumplen su función



Arriba: Fig4: Proyecto original, fachadas. Primeras propuestas
Fig5: Proyecto original, fachada Este. Primeras propuestas

de acceso, pero no sirven como elementos estructuradores y tampoco como elementos plásticos compositivos.

La planta es libre e independiente de la estructura (Fig12y13). Como ya mencionado, comparando a las versiones anteriores se percibe claramente que la versión final elegida por el arquitecto tiene una concepción más sencilla y libre, con una integración espacial y visual mucho mayor y más lograda. Los distintos ambientes se conectan a través de las doble alturas, los cerramientos en cristal y los espacios abiertos. Surgen paredes inclinadas que rompen con el ritmo del conjunto. En la planta segunda del bloque pequeño (Fig14), donde las divisiones son más presentes, estas siguen una rigurosa modulación y simetría.

Junto a las plantas de las etapas preliminares³ se encuentra una propuesta en la cual las plantas primera y segunda son prácticamente idénticas a las presentadas en el proyecto final. Como en la última versión del proyecto no consta la planta baja, tomamos la planta presentada en el estudio preliminar mencionado para el análisis del proyecto, ya que esta, además de lo mencionado con relación a las plantas superiores, coincide con las circulaciones verticales de las demás plantas, y también cuadra perfectamente con las fachadas y secciones presentadas.

El bloque pequeño se eleva del suelo por medio de pilares, siempre de sección circular (Fig12). La planta libre solo es interrumpida por el volumen que abriga, por un lado el acceso a las plantas superiores, y por el otro la pequeña tienda de la gasolinera. De ahí también surge una pared inclinada, curva en la extremidad, que rompe con la rigidez del volumen y protege la entrada de las instalaciones sanitarias. La solución de elevar el edificio por medio de pilares dejando el espacio de planta baja como un sector de conexión sin barreras, libre y fluido, ya había sido utilizada en los vestuarios del Londrina Country Club y volvería en la propuesta para dos de los edificios que forman el conjunto del Estadio de Londrina.

En el bloque principal, en el sector de exposiciones, destaca la doble altura que dota aun más amplitud al espacio, además de la conseguida a través de las superficies en cristal y de la planta libre (Fig12). La pared inclinada que forma el plano opuesto al de la entrada rompe con la alineación y crea la sensación de mayor libertad de formas en el espacio interior. La escalera, como mencionado, gana importancia en el ambiente y sirve de marco espacial en el conjunto.

La planta primera (Fig 13) se integra visualmente a la planta baja por el vacío de la doble altura, y se configura como un espacio abierto y fluido gracias a eso y a la presencia de grandes superficies en cristal. La parte administrativa, ubicada en el ángulo noreste del volumen, se conecta al segundo bloque, donde se encuentran las salas de estar, por

³ Es realmente sorprendente la cantidad de variaciones de plantas presentes en este proyecto. Podría tratarse de distintas opciones que el arquitecto haya presentado en la fase de estudio preliminar, para la aprobación por parte del cliente.

medio de un pasillo en la parte posterior de este, que es el único elemento de conexión entre los dos bloques.

En la planta segunda (Fig 14) se encuentran dos grandes espacios dedicados a talleres, separados de la zona de cocina y refectorio, situados en la fachada oeste, por un sector de depósitos y una pequeña administración. En el segundo bloque, las viviendas que ocupan esta planta están compuestas por sala, cocina, baño y dos habitaciones cada una.

En este edificio vuelven a aparecer elementos significativos del repertorio del arquitecto en la ciudad. Las aperturas están resueltas o por grandes superficies acristaladas, en las zonas de exposiciones, que facilitan la integración del espacio interior con el exterior, tornando todo el edificio un gran escaparate, o por ventanas alargadas que ocupan toda la extensión de la fachada en las zonas privadas, marcando la línea horizontal en la fachada (Fig 15). Existe también un juego entre los volúmenes de los distintos bloques, por sus diferentes tamaños y alturas, así como por la integración de los planos acristalados a grandes superficies opacas y macizas, lo que dota dinamismo al edificio. El juego de volúmenes creado, principalmente en la fachada oeste, remite al proyecto de la Casa da Criança, de 1950.

En la fachada lateral del bloque más pequeño los pilares pasan por delante de esta, creando la sensación de que estos están libres del plano de detrás, también como había utilizado en la fachada de la Casa da Criança, y como volvería a utilizar luego en la reforma y ampliación de la Santa Casa de Londrina⁴, aunque aquí de manera bastante más discreta.

Hay un contraste marcado entre el volumen macizo y pesado que la planta segunda forma, sin ningún tipo de apertura, y el plano acristalado ligero de las plantas baja y primera (Fig 15), con los pilares que pasan por delante de esta. Una vez más Artigas crea una forma pesada, pero que al llegar al suelo niega su fuerza, como si levitara, negando de una cierta manera la ley de la gravedad. Y es evidente que esta era la intención del arquitecto, ya que ha proyectado el espacio de refectorio de los trabajadores, que se orienta a esta fachada, sin ningún tipo de apertura al exterior. En la fachada de la calle Sergipe, el conjunto además juega con el volumen que se encuentra delante, del bloque pequeño, que marca el plano de fachada con su línea horizontal formada por la ventana continua de la planta segunda y el mosaico de elementos vasados en planta primera.

En este proyecto, el único espacio en que Artigas prevé el uso de dispositivos de protección solar es el destinado a las salas de estar del sector de administración (Fig 15), localizadas en planta primera del bloque pequeño, en la orientación norte, que es la que recibe mayor incidencia. Como dicho, esta está realizada por medio de elementos vasados. En la zona donde se encuentran las viviendas, en esta misma orientación, la franja continua acristalada de

⁴ Estudiada a continuación.

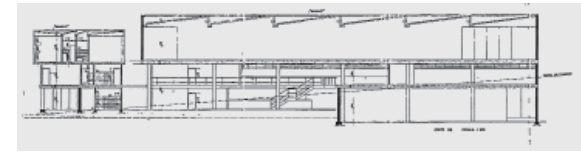
pequeña altura no exige ningún tipo de protección, y en el restante del programa donde las actividades sí lo exigen, estas poseen cerramientos opacos y sin aperturas. En cambio, toda la extensión acristalada de la fachada, sirve para exhibir el edificio y sus coches, e invita al espectador que adentre en el espacio privado.

La estructura una vez más sigue una rigurosa modulación. Está resuelta toda en hormigón armado, y los pilares de sección circular están dispuestos a intervalos regulares de 7,80m en los ejes horizontales y 14,10m en los ejes verticales. Es curioso cómo, así como en el proyecto para el puesto Transparaná, Artigas no representa la colocación de pilares en los planos de la última planta. Debido a la falta de material de consulta, queda imposible deducir más sobre la estructura, así como de los materiales que serían utilizados o los colores empleados.

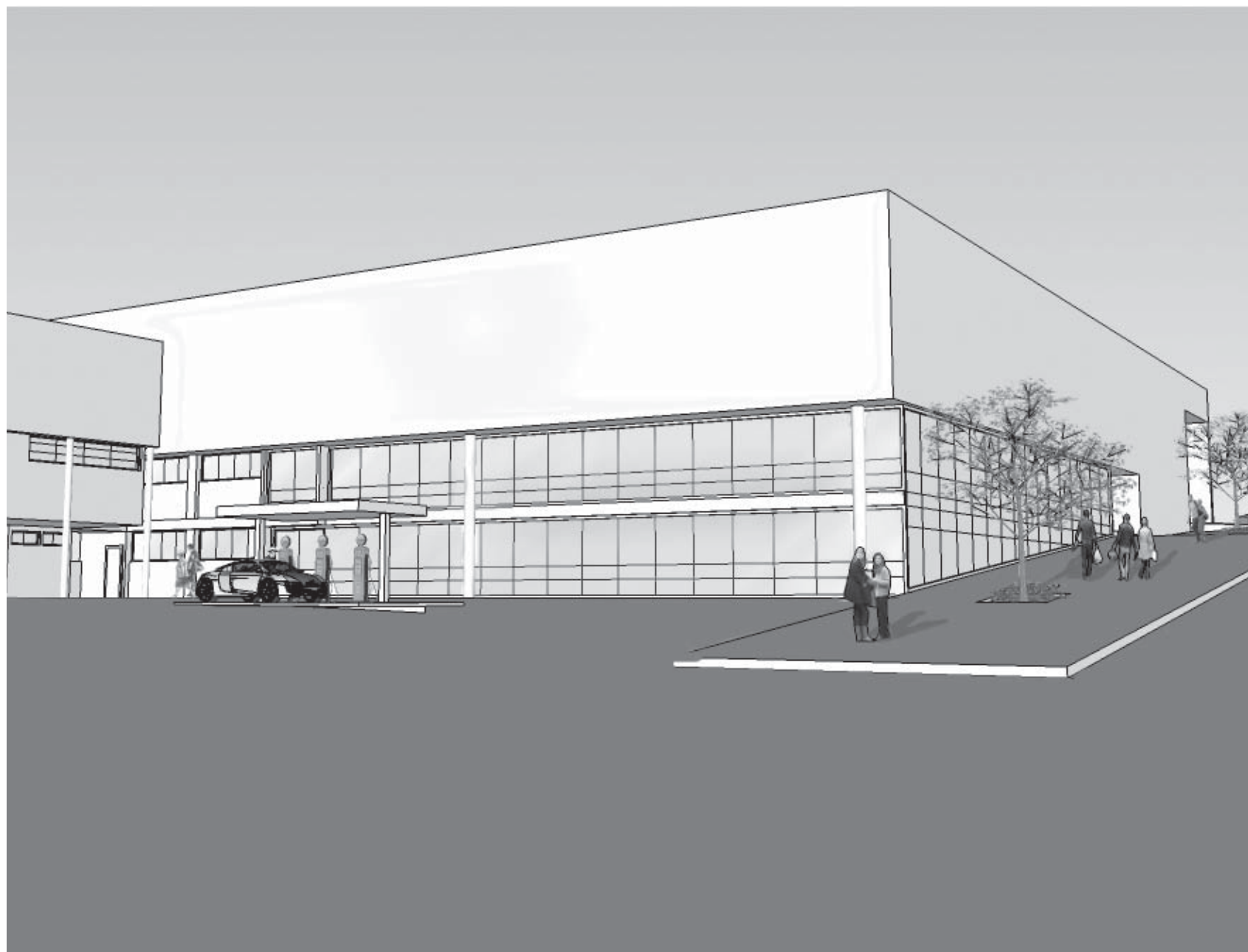
Una vez más hay que señalar el uso del tejado inclinado en fibrocemento ocultado por un muro, recordando las críticas proferidas por Artigas a Warchavchik por el uso de la misma técnica años antes (Fig6).

En este edificio encontramos varias soluciones que caracterizan la obra de Artigas en Londrina. La planta libre, y la manera de elevar el edificio, o parte de ello, del suelo, integrando los espacios externos dejándolos fluidos, es una de ellas (Fig12). Eso además permite que el volumen gane ligereza, dentro de un conjunto marcado por los planos macizos y pesados (Fig15). La afirmación que en varias ocasiones hizo Artigas, de su búsqueda por formas pesadas que niegan su fuerza al encontrar el suelo, se aplica una vez más en este edificio.

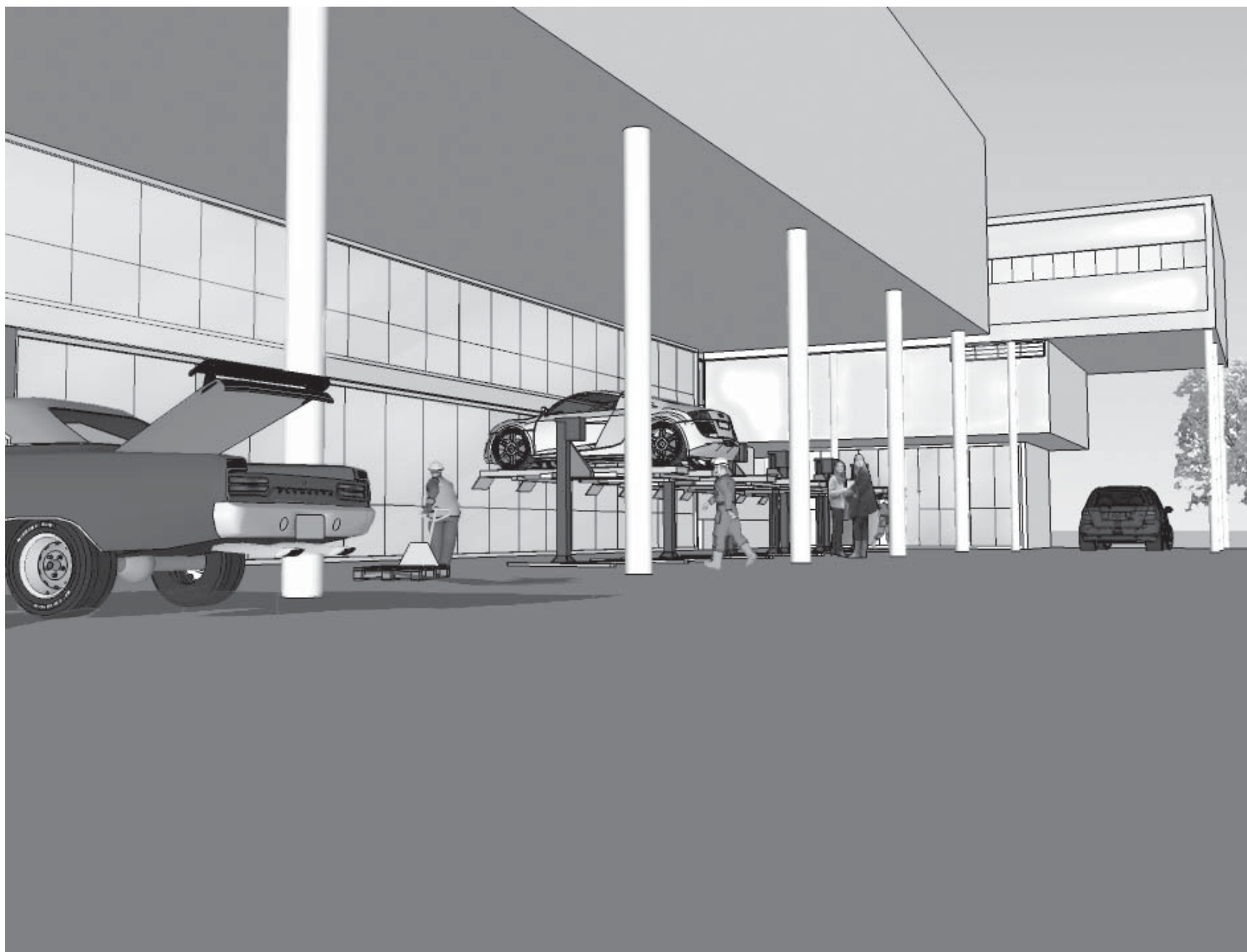
En la concepción formal del programa existe también una gran identidad gracias al juego entre los volúmenes de los distintos bloques. La diferencia entre sus dimensiones y alturas, así como el peso que cada bloque posee, aliados a elementos integradores del plano de fachada, tales como las ventanas alargadas, las superficies acristaladas y los muxarabíes, promueven un rico juego compositivo y dinámico al conjunto. Se trata de un edificio de gran volumen, pero que gracias a las soluciones proyectuales encontradas por el arquitecto se inserta naturalmente en el entorno urbano (Fig15).



Arriba: Fig6: Proyecto original. Sección







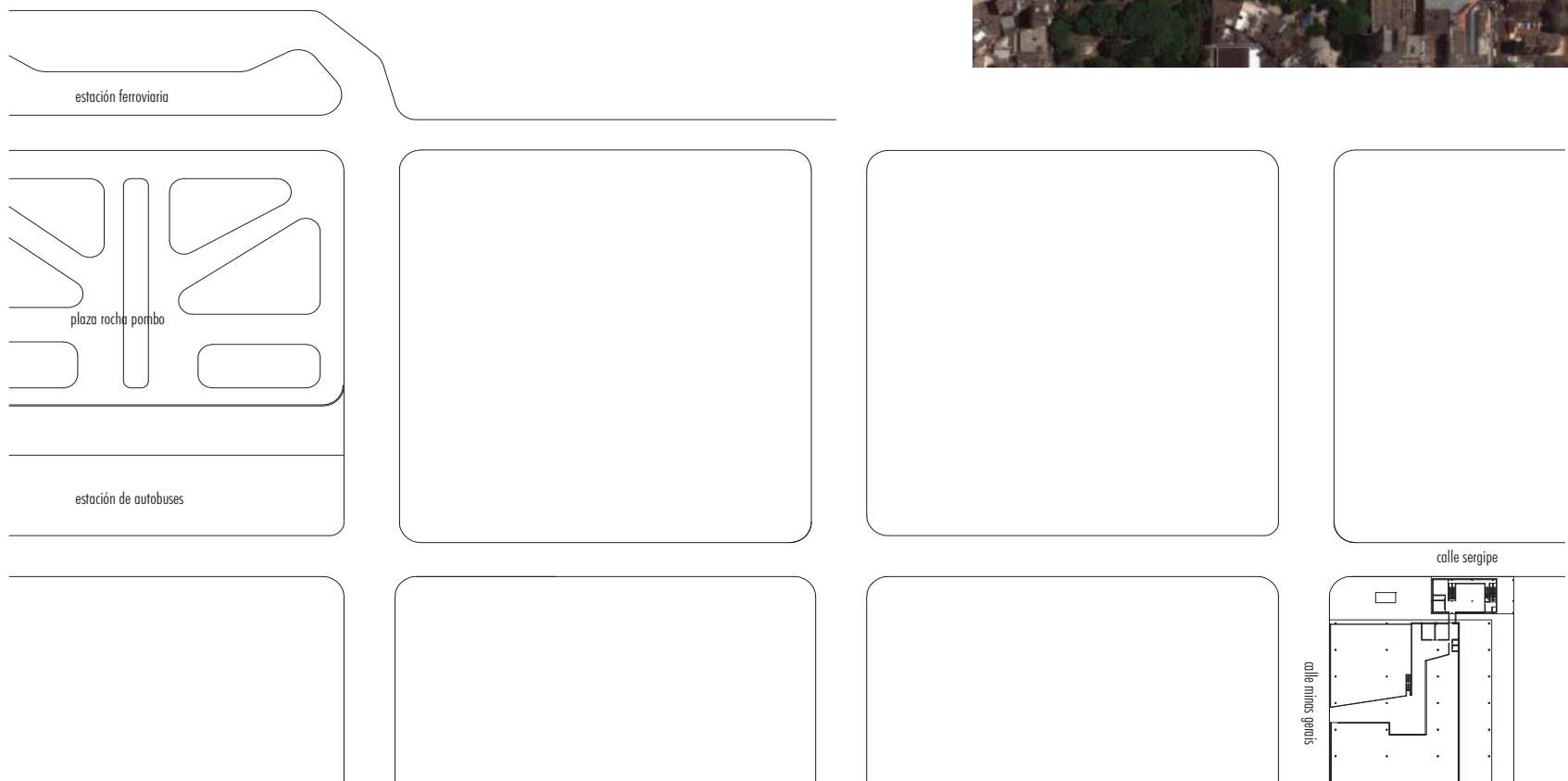


Fig10 y 11: Emplazamiento

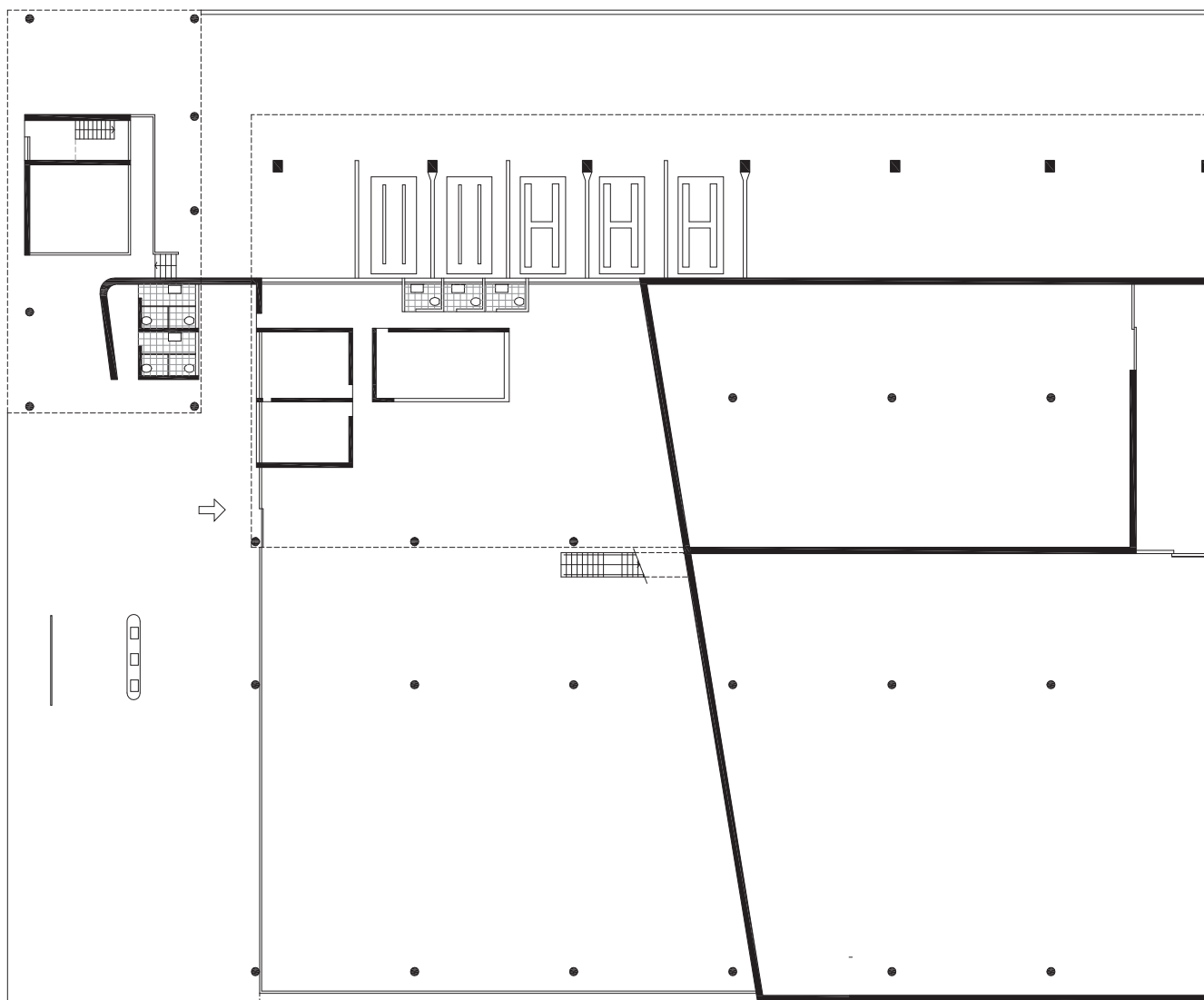


Fig12: Planta baja

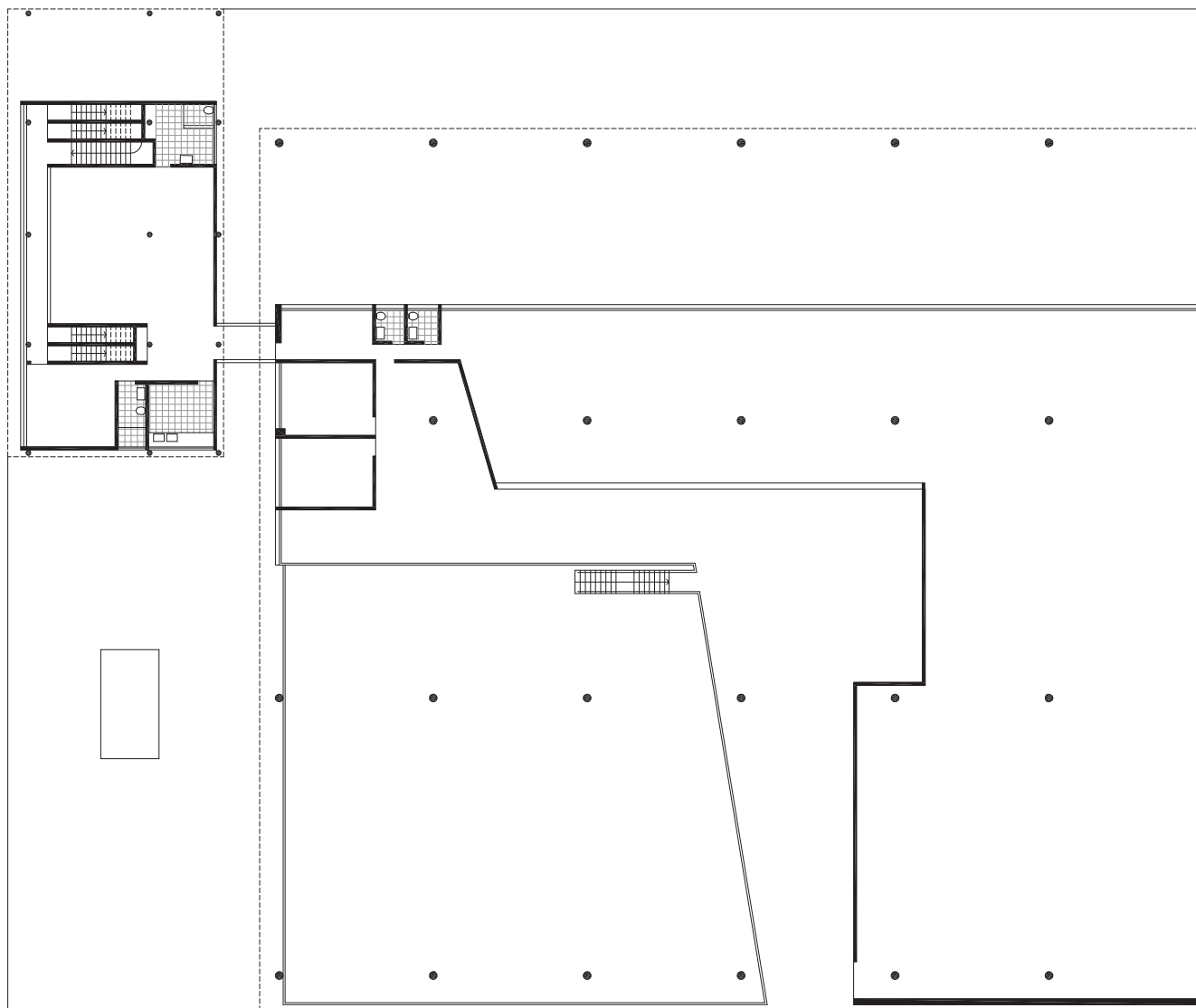


Fig13: Planta primera

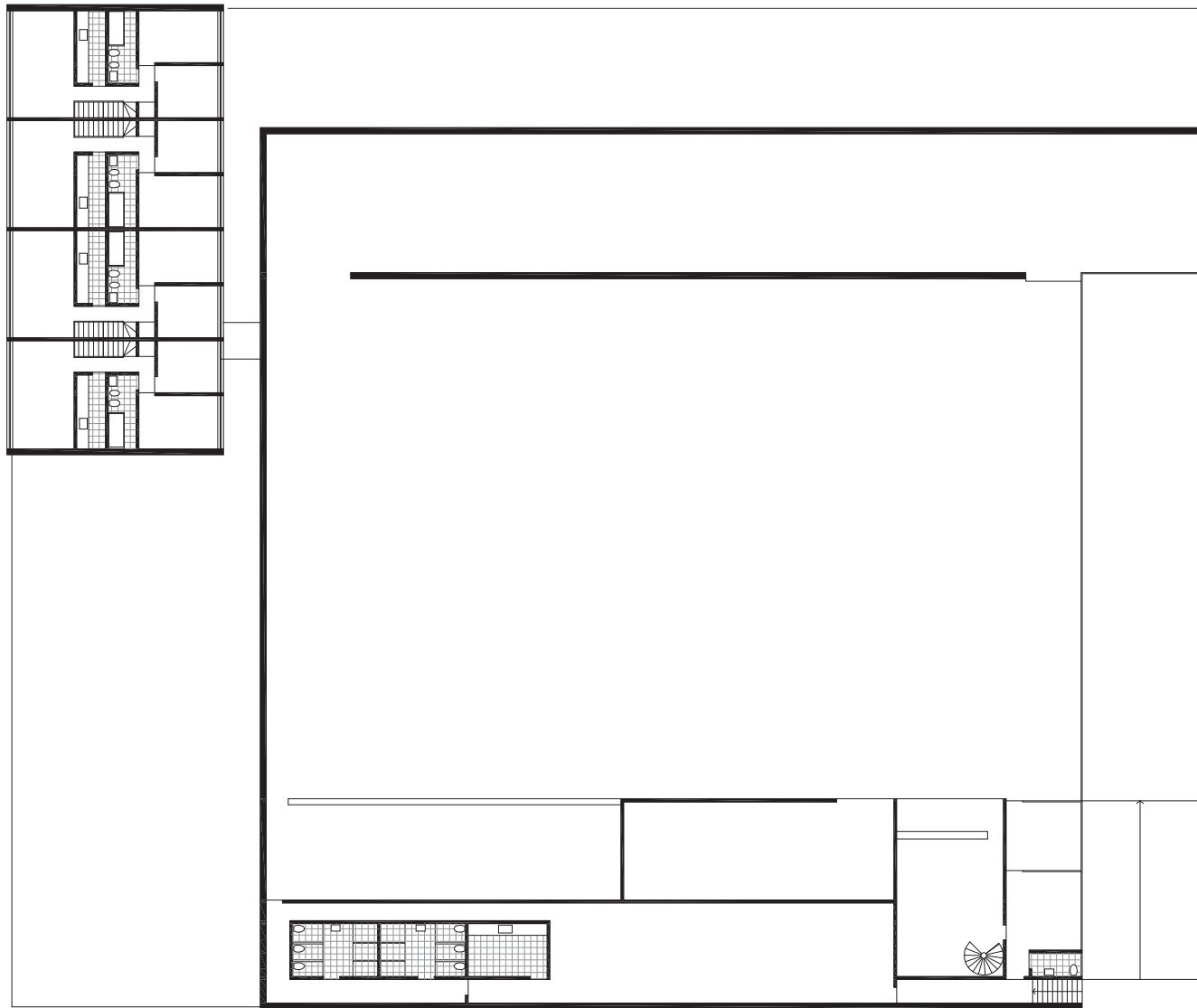
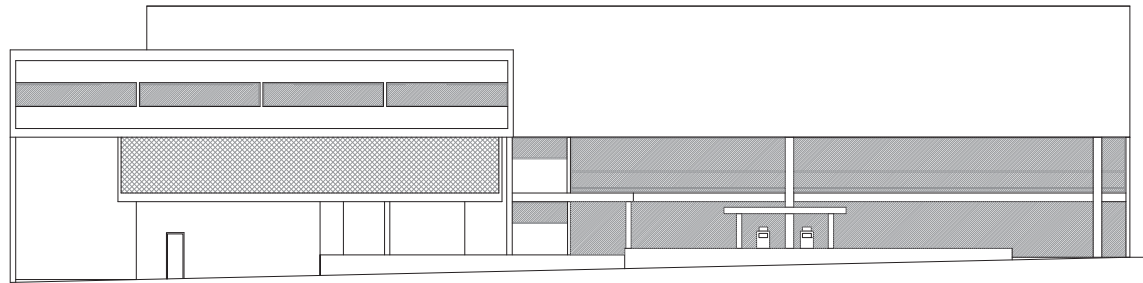
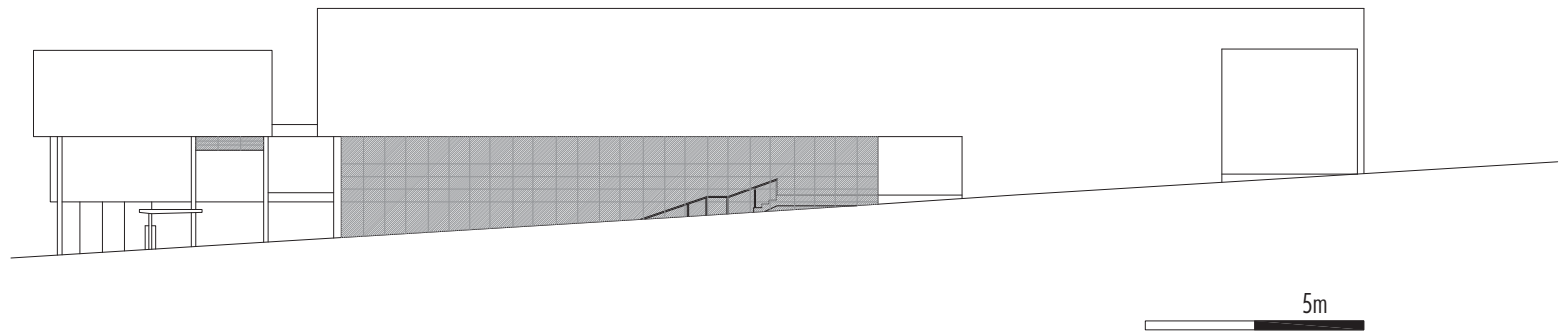


Fig14: Planta segunda



Fachada norte.



Fachada oeste.

Fig15: Fachadas

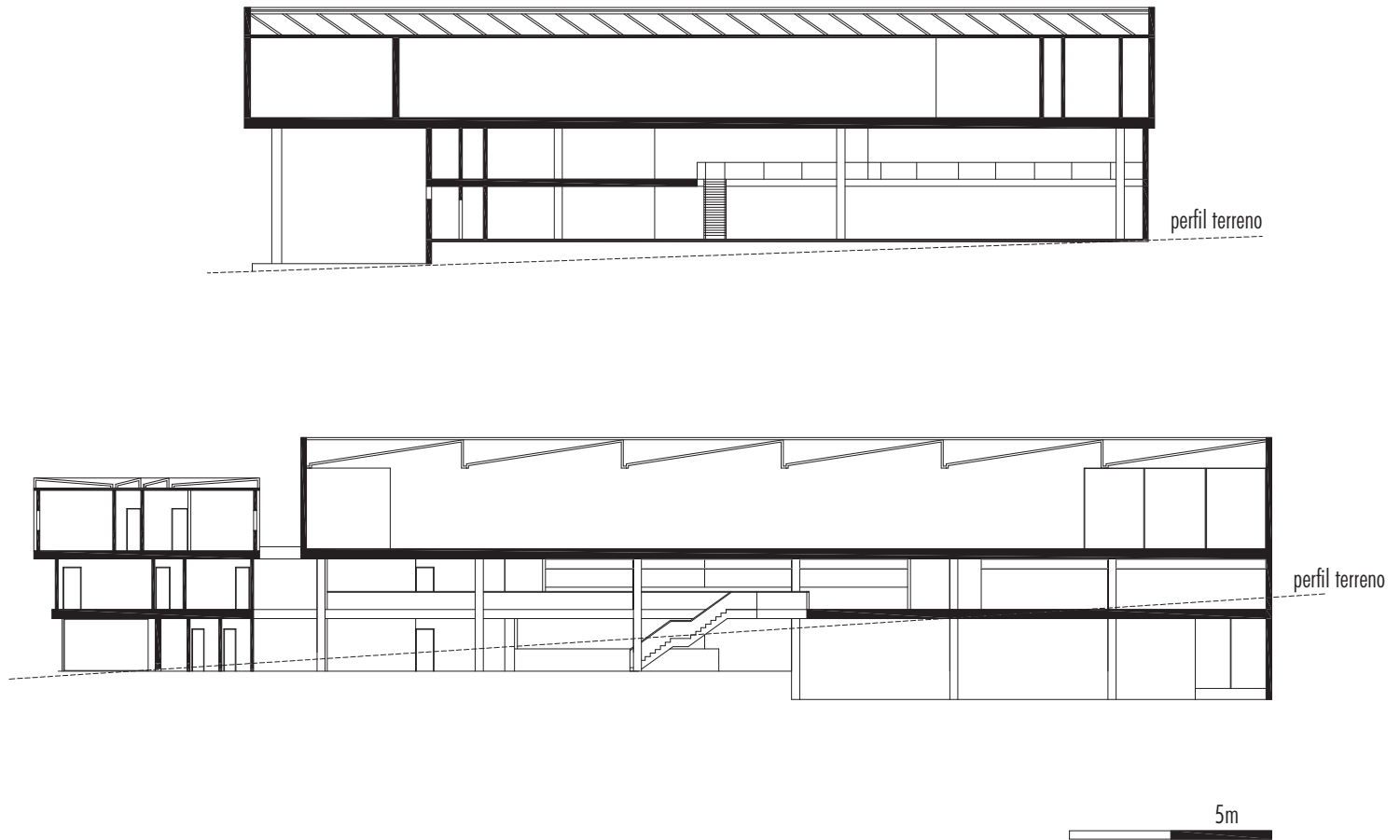


Fig16: Secciones



3.9 EL INICIO DE UNA IDENTIDAD - LA CUBIERTA ALA DE MARIPOSA
Residencia Milton Ribeiro de Menezes - 1952

Esta casa fue proyectada para el alcalde Milton Ribeiro Menezes, y se trata del único proyecto residencial del conjunto de obras propuesto por Artigas en Londrina. Quizás por eso sea también el más conservador de todos, ya que por primera vez no se trataba de una obra pública o de carácter comercial, sino de una residencia particular, a una persona de influencia en la ciudad, y a lo mejor por eso el arquitecto haya sufrido alguna limitación, que lo impidió osar más en la concepción espacial del proyecto. De hecho, la distribución de la planta, el programa y algunas de las soluciones adoptadas en este proyecto ya habían sido abandonadas por Artigas en sus proyectos desde algún tiempo¹. Este es el único proyecto en que no aparecen las innovaciones propuestas por el arquitecto en los demás proyectos de la ciudad, aunque la forma, principalmente de la fachada y de la cubierta, eran novedad, lo que puede tratarse de experimentos del arquitecto en cuanto a la arquitectura residencial.

La casa, que ha cambiado de uso varias veces a lo largo de los años, hoy abriga una tienda de ropas, y se encuentra algo modificada (Fig4). El pasillo lateral fue cerrado, las paredes internas sufrieron grandes modificaciones para adaptarse a la función comercial y además fue construido un anexo al fondo de la parcela, comprometiendo el espacio del jardín. La fachada, también sufrió cambios significativos, primero con el cerramiento del porche de entrada localizado en el centro de la fachada, entre el salón y el garaje, además del reemplazo de la carpintería ligera original que dotaba al edificio transparencia, como si se tratara apenas de un porche, ganando así la cubierta en “ala de mariposa” aun más protagonismo, por una bastante marcada, con divisiones verticales a intervalos bastante pequeños, que acaba por coger más importancia en la fachada y comprometer la idea de sencillez del proyecto original; y luego con la sustitución de esta por cristales enteros en toda su extensión que ahora forman el escaparate de la tienda, utilizando una carpintería blanca y en acero y con el cambio y de la entrada al garaje por una puerta en madera pintada de blanco. Estos cambios comprometen la simplicidad y el juego de volúmenes que poseía la fachada principal. En la fachada lateral las ventanas alargadas de las habitaciones, fueron sustituidas por ventanas padrón en carpintería de aluminio, y la fachada del despacho fue sustituida por cristal de piso a techo.

El edificio se ubica en el centro de la ciudad, en la calle Prefeito Hugo Cabral, en un terreno de 15m x 40m (Fig16y17). La casa fue implantada en perpendicular a la calle, con un pasillo lateral que une al jardín posterior y a la zona de servicios, de una manera bastante tradicional y diversa a lo que Artigas ya venía experimentando en proyectos anteriores. Cumpliendo la normativa vigente, Artigas deja la casa a 6m de la línea de la fachada. En el límite lateral sur la edificación se encuentra reculada 1,5m y en la lateral norte del terreno, en la parte frontal de la planta, la casa está implantada en el límite de este. La parte posterior de la planta se encuentra reculada 5m de la fachada lateral norte, y en este espacio se crea un jardín, para donde se abren las habitaciones y el despacho.

¹ Ya por estas fechas, Artigas utilizaba en sus proyectos medios niveles, un modulo central estructurador o la planta dividida en dos módulos con patio, con la continuidad de los espacios y la gran importancia en la fluidez de la circulación. Las plantas ya eran multifuncional y flexibles, y la zona de servicios ya tenía la misma importancia en la jerarquía del proyecto.



Pag. anterior: Fig1: Fachada en 2002

Arriba: Fig2: Fachada proyecto original

Fig3: Fachada en 2002

Fig4: Fachada actualmente

El programa se resuelve en una planta, que ocupa el 50% de la superficie del terreno. La distribución, bastante tradicional, separa los sectores social, íntimo y de servicios, y los une a través de un largo pasillo central, cerrado y con acceso a través de una puerta. La planta es bastante compartimentada, lo que difiere en cierto modo de los espacios fluidos que se puede encontrar en los demás proyectos aquí estudiados. Cabe resaltar que ya por esta época Artigas experimentaba cambios en las plantas de sus proyectos residenciales, como por ejemplo en el de su segunda casa (1949) (Fig5) o en la Casa D'Estefani (1950) (Fig6), en donde utiliza medio niveles, jardines interiores y rampas para separar los espacios.

En el proyecto existen dos accesos, el social y el de servicios, otra característica ya poco frecuente en sus obras (Fig18). Todo el sector húmedo de la casa se concentra en una misma zona, para facilitar las instalaciones hidráulicas. Al lado del sector de servicios, Artigas prevé una circulación externa a través de un porche, que comunica estos ambientes sin tener que acceder al interior de la casa. Aquí se encuentra la habitación y baño de la empleada, casi inexistente en los proyectos actuales, pero que, como la cochera, Artigas incorpora en el volumen principal de la edificación, suprimiendo la usual *"edícula"*², afirmando la idea de que el programa debe ser resuelto en un mismo paquete, lo que luego será la base de la *"arquitectura abrigo"* formulada en su época de madurez.

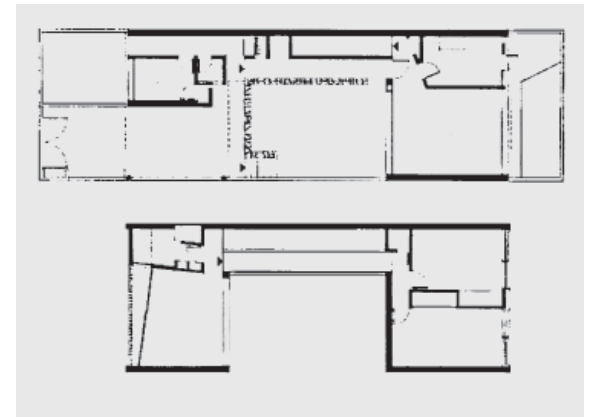
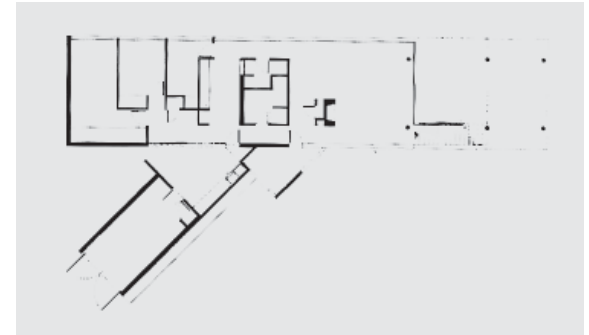
En este proyecto la estructura no está modulada, es mixta con pilares y paredes de carga, y no es independiente de los cerramientos, aunque se mantiene el hormigón armado y los cimientos en bloques de hormigón, pero esta vez, quizás también por ser un edificio más sencillo de una sola planta, están hechos con zapatas continuas y 3 zapatas aisladas.

En la cubierta y en la fachada es donde encontramos las grandes innovaciones propuestas en este proyecto. El tejado tiene forma de *"Ala de Mariposa"*³ (Fig19), o cubierta invertida, que facilita la recogida de aguas pluviales, ya que esta se concentra en un único punto central, y además dota la fachada de una forma distinta. Este tipo de cubierta pasa a ser utilizada por Artigas en muchas de sus obras residenciales proyectadas en esta época, como la casa Czapski (Fig7) o en la primera casa Mário Taques Bittencourt (Fig8). Según Suzuki⁴, esta forma en el tejado *"influenció significativamente la tipología de las residencias locales a partir de entonces"*. Fue empleada por primera vez aquí, y pasa a ser utilizada a menudo por los arquitectos locales. Como analogía a este tipo de cubierta, que recogía las aguas en el punto central en vez de hacia afuera, y al extenso uso en la ciudad después de la construcción de la residencia Milton de Menezes, se solía decir que *"después de Artigas, las casas llueven hacia dentro"*.

2 Pequeña edificación localizada normalmente al fondo de la parcela, con acceso independiente, que solía abrigar el garaje y servicios.

3 El tejado *"ala de mariposa"*, utilizado por Le Corbusier en la Casa Errazuriz (Chile 1930) y por Oscar Niemeyer en la casa Juscelino Kubitschek (Belo Horizonte 1940), fue utilizado por primera vez por Vilanova Artigas en el proyecto de su residencia en São Paulo, en 1949.

4 Juliana Suzuki. *"Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina: uma Contribuição ao Estudo da Arquitetura Moderna no Estado do Paraná"*. 2001.



Arriba: Fig5: Planta segunda residencia del arquitecto, 1949
Fig6: Plantas residencia D'Estefani, 1950

La fachada principal, otra característica del proyecto poco tradicional, tiene casi la mitad de su extensión en cristal soportada por una carpintería de hierro pintada en oscuro, que junto al espacio vacío del porche, confiere ligereza y movimiento a esta, además de la entrada de vehículos integrada a ella (Fig19). La ubicación del aparcamiento también fue un cambio en la disposición tradicional (Fig18). Por lo general, este se localizaba en un anexo, al fondo de la parcela. Aquí, como en muchos de sus proyectos posteriores, Artigas incorpora este espacio al volumen de la casa, marcando y dando protagonismo a este ambiente en la fachada. El garaje pasa a ser un elemento más en la planta, como la zona de servicios, y por eso no había razón para estar separado del volumen principal del edificio. El acceso es fácil y directo, cumpliendo así las necesidades del hombre moderno.

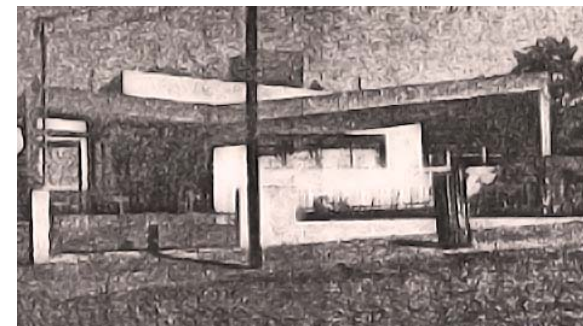
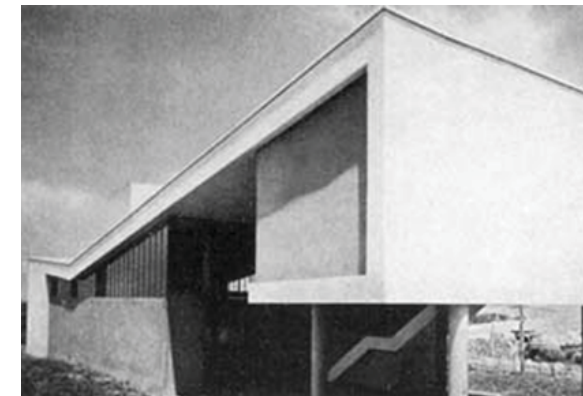
Artigas vuelve a innovar en las ventanas de los dormitorios y del despacho, que se abren a una especie de “patio interno”⁵ en la fachada norte, ya que estas son alargadas, y ocupan toda la extensión del espacio, poco usual por entonces, similares a la propuesta de la Casa da Criança, aunque en la residencia estas no se extienden por toda la fachada, sino que se interrumpen en las paredes divisorias de cada ambiente, como en la Santa Casa. Lo mismo ocurre en el comedor, cocina y baños, que se encuentran en la fachada sur. La ausencia de ventanas tradicionales, sustituidas por aperturas alargadas, es más un intento de Artigas en aproximar el proyecto a las directrices que empezaba a utilizar, y de dotar la casa de un cierto aspecto de modernidad.

En esta casa, Artigas ha insertado elementos, principalmente en la fachada, que invocaban los preceptos de cambios y de modernidad que venía experimentando en sus obras, principalmente en Londrina. Y estos elementos acabaron por determinar el perfil de la ciudad, ya que muchos de ellos son utilizados posteriormente en proyectos de arquitectos locales.

Aquí Artigas ha solucionado el programa a través de la disposición de dos bloques ortogonales, que dividen la zona de día y la de noche, y forman patios que integran los espacios, los organizan, y crean ambientes naturales que penetran en el interior del edificio. La manera ejemplar de ubicar el proyecto en la parcela permite que la simple colocación de la casa en el terreno ya ordene los espacios y resuelva las circulaciones.

Por otro lado, la gran aportación de este proyecto al cambio en el perfil de Londrina ha sido, sin dudas, la cubierta ala de mariposa. Además de facilitar la recogida de aguas, como mencionado, este elemento añade interés al conjunto, cambia la imagen tradicional vista, permite juegos en la volumetría del edificio y modifica el movimiento de la obra. Después de esta casa, este elemento pasa a ser recurrente en proyectos de otros arquitectos en Londrina, formando parte de la nueva imagen de la ciudad.

5 Aproximándose a la solución adoptada en muchas casas de la época, que utilizaban un patio interno como elemento estructurador y ordenador de los espacios, pero aquí de manera mucho más tímida y clásica.



Arriba: Fig7: Residencia Czapski, 1949

Fig8: Primera residencia Mario Taques Bittencourt, 1949

Fig9: Residencia Otávio Sales. Rubens y Carlos Cascaldi. Londrina, 1954



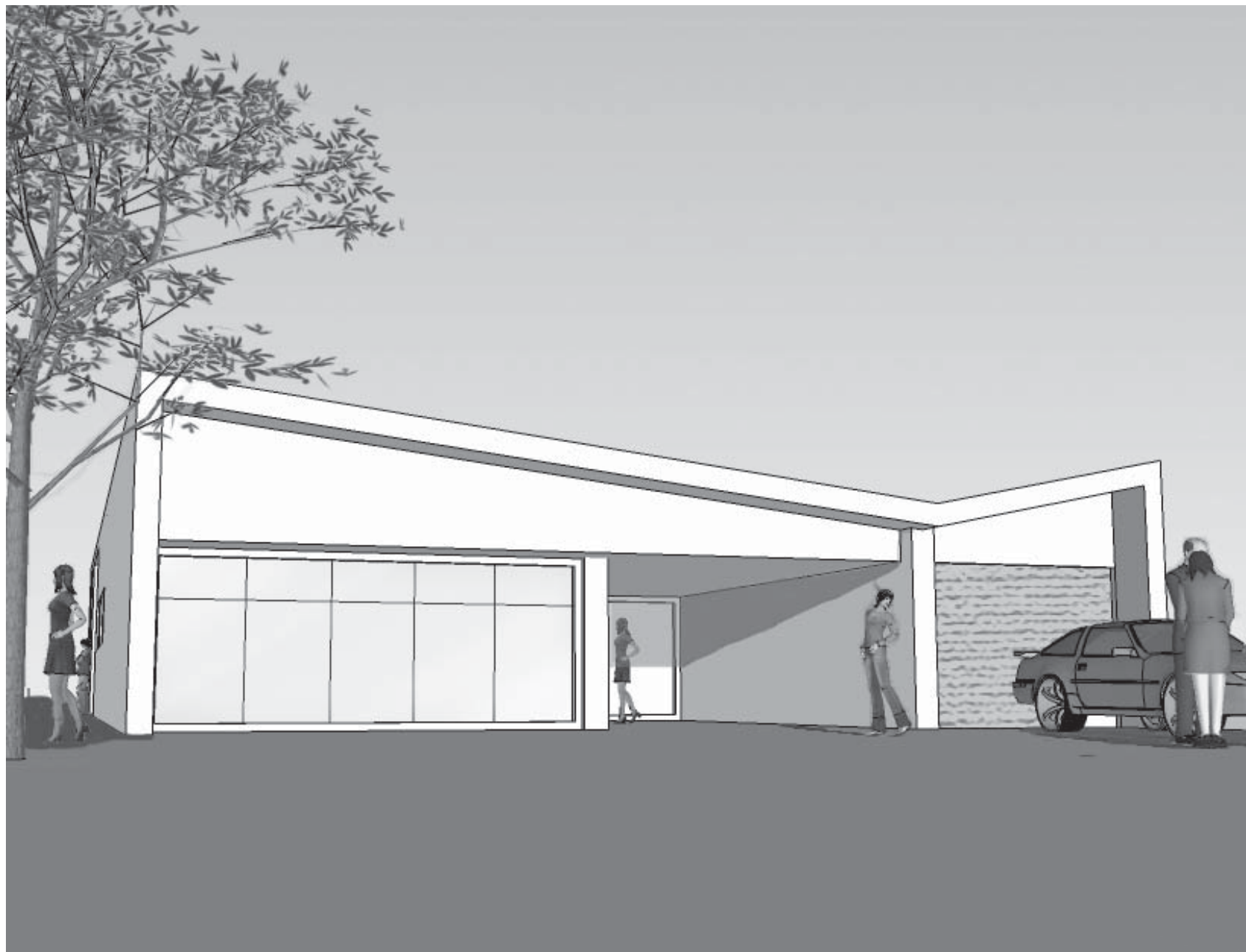
Arriba izquierda: Fig10: Fachada principal actual, con cerramiento del pasillo lateral

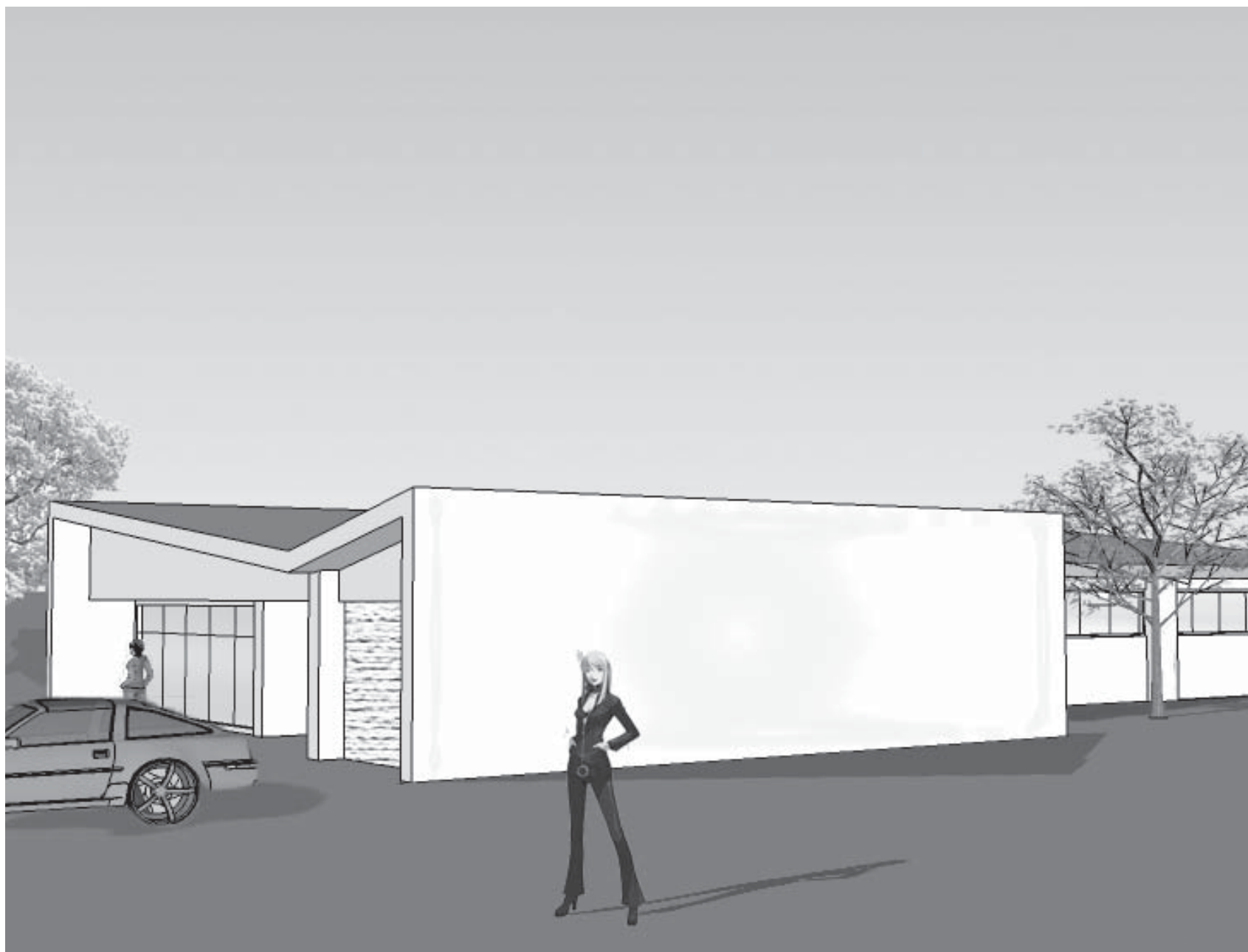
Arriba derecha: Fig11: Fachada principal actual, con cerramiento del pasillo lateral

Abajo izquierda: Fig12: Fachada para el patio actual

Abajo: Fig13: Construcción nueva al fondo de la parcela







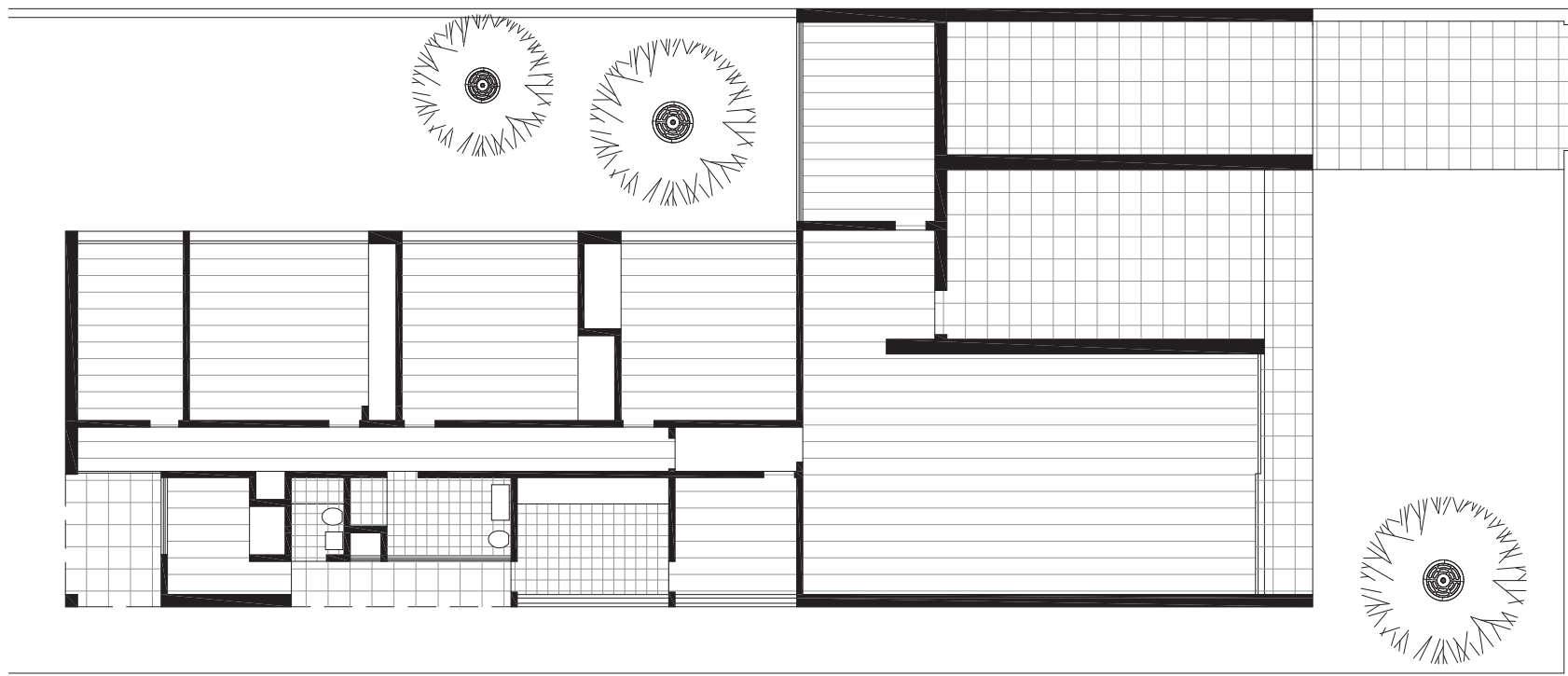
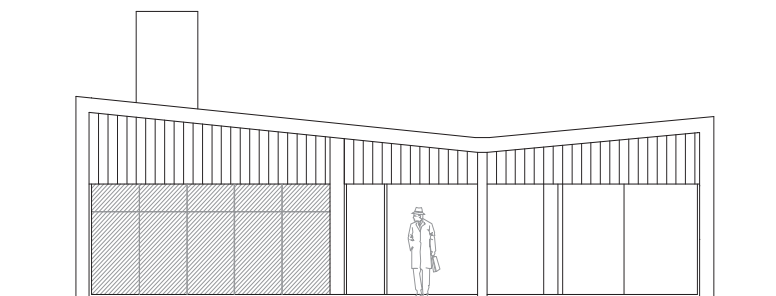
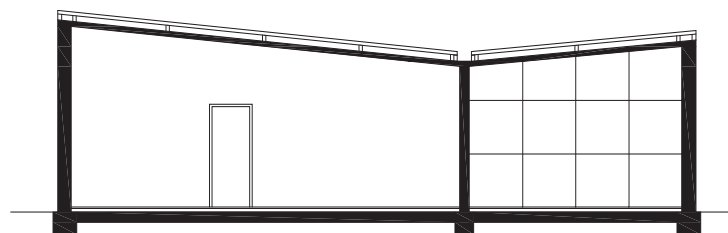


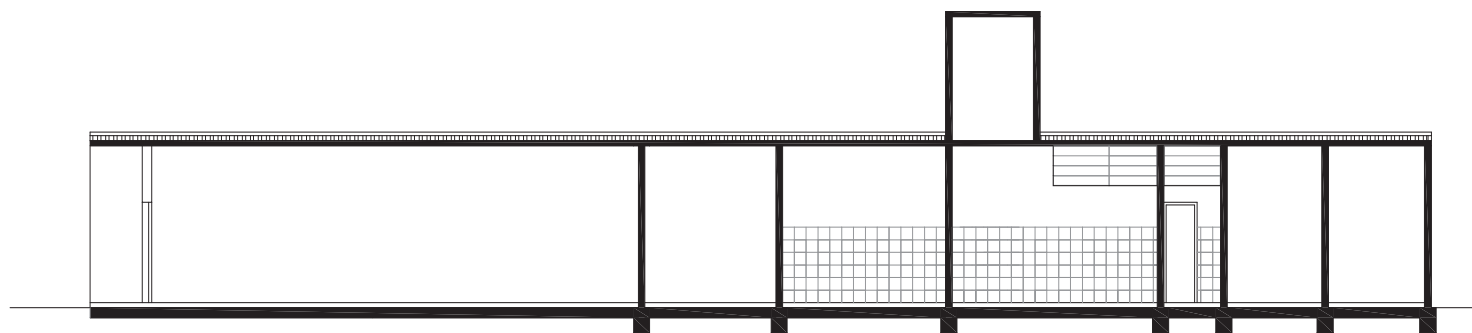
Fig19: Planta baja



Fachada



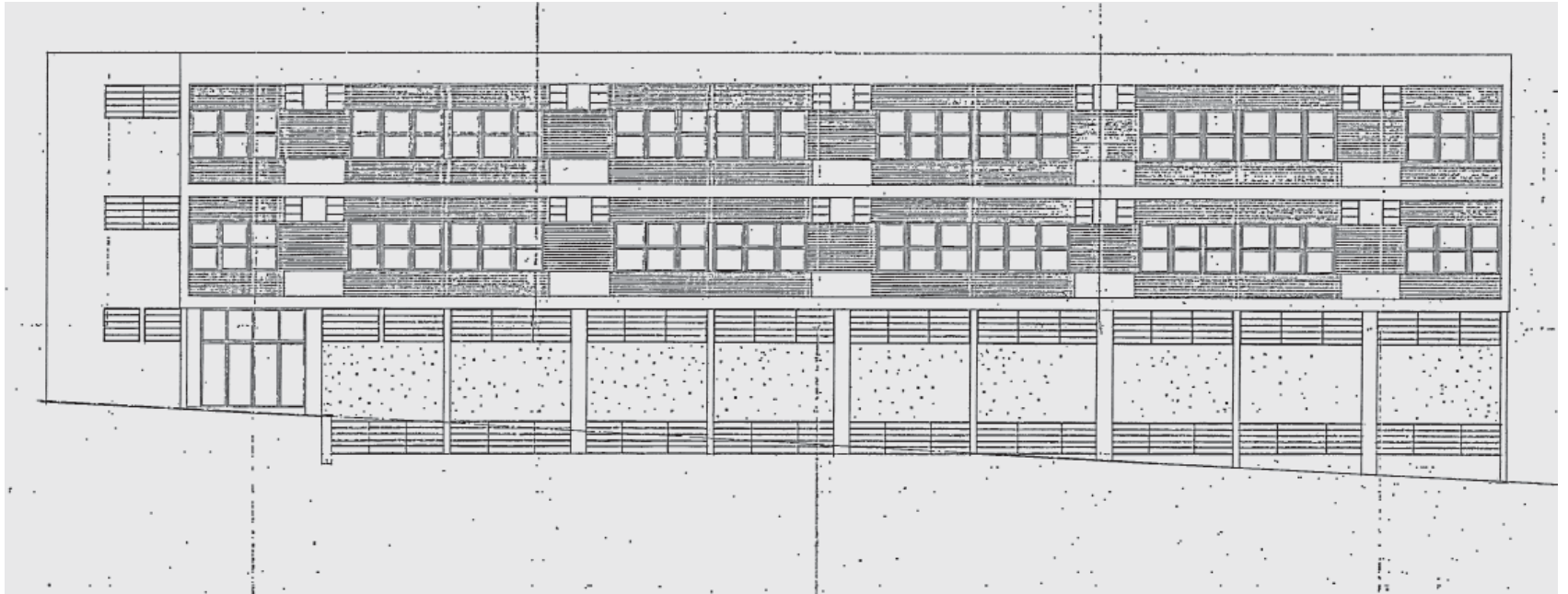
Sección



Sección



Fig20: Alzado y sección



3.10 LA PERFECTA INTEGRACIÓN ENTRE LO NUEVO Y LO EXISTENTE
Santa Casa de Londrina - 1952

La Santa Casa de Londrina fue construida por encargo de la C.N.T.P., en septiembre de 1944, con la función de sustituir el antiguo hospital de la ciudad, construido en 1936, y que era compuesto solamente por tres habitaciones y una sala de cirugía. En 1952, apenas ocho años después de su construcción, las instalaciones se tornaron insuficientes, y Vilanova Artigas fue contratado para llevar a cabo un proyecto de ampliación del hospital. La construcción del nuevo edificio tardó tres años, debido a problemas financieros, ya que toda la obra fue pagada con donaciones a la Institución.

Hoy día el edificio mantiene sus funciones originales, pero presenta grandes modificaciones, lo que hace con que casi no se pueda reconocer la volumetría inicial de la obra, además de su pésimo estado de conservación (Fig3,13,15 y 16). Las principales intervenciones están en las fachadas, donde han sido retiradas, tanto en la fachada Este como en la Oeste, la mayoría de las persianas externas en madera que marcaban y daban ritmo al conjunto, y las pocas venecianas que han quedado están en muy mal estado de conservación. En la fachada Este, también se encuentra modificado el patio posterior y el pasillo que hacía la conexión de este patio al edificio, en planta baja, ya no existe. La entrada proyectada por Artigas fue sustituida por un porche que rivaliza con el edificio, y ahora es la entrada para urgencias. Toda la carpintería original del sector de las habitaciones, diseñada por Artigas y ejecutada en madera pintada de blanco, han sido cambiadas por ventanas en carpintería metálica marrón. Han sido colocados aparados de aire acondicionado en ambas fachadas, y en la posterior las tuberías que bajan externamente desde la cubierta marcan la fachada, además de un bloque sin revestir que fue construido en la cubierta del edificio. En este momento, todo el edificio se encuentra bastante deteriorado, principalmente en la fachada de las habitaciones, parte del edificio proyectada por Artigas.

El programa abriga la morgue, depósitos, banco de sangre, ambulatorios y habitaciones, y está resuelto en un volumen rectangular, articulado a través de rampas, que no solo contribuyen a la nueva circulación sino también unen la construcción al edificio existente. Aquí, Artigas proyecta un bloque con plantas a un solo nivel, pero lo conecta al edificio existente manteniendo con este una diferencia de media altura, siguiendo así, en el conjunto, el mismo modelo que venía experimentando en la mayoría de sus últimos proyectos (Fig22y23). Eso hace con que, además de facilitar las circulaciones y la continuidad espacial del edificio, quede bastante claro, tanto en fachada como en los ambientes interiores, qué forma parte del edificio existente y qué forma parte de la ampliación, respetando así la configuración original del primer edificio. Se trata de un proyecto que respeta y armoniza con la edificación existente. Por tratarse de una ampliación de un edificio existente, de características coloniales, Artigas opta por mantener la escala del edificio y las alturas de forjados que se aplicaron a dicho edificio, manteniendo así el conjunto y la armonía con el mismo. Aunque la estética y las divisiones funcionales de los espacios de la ampliación nada tienen que ver con el primer volumen, ambos están bien articulados y se integran sin que uno rivalice con el otro.



Pag. anterior: Fig1: Proyecto original. Fachada
Arriba: Fig2: Edificio durante su construcción
Fig3: Estado actual, detalle enrejado de madera
Fig4: Estado actual

El edificio se resuelve en cuatro plantas, siendo las plantas primera y segunda destinadas a las habitaciones, mientras que en la planta baja se concentran, además de 4 habitaciones, la recepción, el banco de sangre, los ambulatorios y la farmacia. En planta sótano se encuentran la morgue, la lavandería y depósitos.

Está implantado en paralelo a la calle, como una prolongación de uno de los bloques del edificio existente, que está implantado en una esquina, en "L" y siguiendo el alineamiento predial (Fig21). El acceso se hace a través de un pequeño porche formado por una reculada en planta baja. Como no se trata del acceso principal al edificio, que se mantiene en el edificio anterior, este no toma demasiado protagonismo en la fachada.

Al tratarse de un hospital, es clara la importancia de las circulaciones y accesos, y el arquitecto trata el tema con prioridad absoluta a la hora de proyectar. En las plantas, las circulaciones se encuentran bien definidas y totalmente separadas las unas de las otras, sin entretanto comprometer la modulación y el orden de la planta, e intentando mantener al máximo la racionalización de los espacios. En las plantas primera y segunda (Fig23), dedicadas exclusivamente a las habitaciones, la circulación está resuelta con un pasillo central, que une la rampa y la sala de enfermeras a las habitaciones dispuestas a los dos lados de este. En planta baja, este mismo pasillo se repite, uniendo ahora la entrada a la farmacia y a los ambulatorios, dispuestos en la fachada oeste. En la fachada Este se encuentran otras cuatro habitaciones, y a estas se accede por un pasillo independiente exterior, en la fachada posterior, con acceso directo desde la calle así como acceso a través de una puerta que lleva hasta la rampa. La necesidad de una separación en las diferentes circulaciones de la planta sótano, debido al tránsito de visitantes, servicios y de la morgue, obliga al arquitecto la creación de dos pasillos, paralelos e independientes, pero aun así con el máximo aprovechamiento del espacio. Desde la rampa de acceso a las demás plantas, llega un pasillo que da acceso a la sala de espera, sanitario y a la morgue, para visitantes. Este mismo pasillo da acceso a un segundo, que une la morgue, los depósitos y la lavandería a un sector de servicios en el edificio existente, con salida independiente y por donde se distribuyen las diferentes funciones de servicios de la planta. Al depósito de la farmacia también se accede directamente desde esta, que se encuentra en planta baja, a través de una escalera interna.

En este proyecto Artigas sigue haciendo uso de muchos de los recursos utilizados en Londrina. El proyecto obedece a una rigurosa modulación espacial y estructural de la planta, con ejes verticales de 4 metros y ejes horizontales de 5 y 2 metros en planta. Se trata de un proyecto totalmente ordenado y modulado. Todas las paredes se encajan en el modulo preestablecido, así como la estructura. Los pilares, como en la mayoría de las obras aquí estudiadas, son en hormigón armado y de sección circular, y están revestidos en cerámica de 4x4cm. También aquí encontramos el doble forjado en hormigón. Los cimientos están hechos con cajones de hormigón armado profundos, con vigería dispuesta a cada 88cm en el sentido Este/oeste y zapatas continuas en los apoyos de los pilares. Los forjados de las demás



Arriba: Fig5: Primer edificio de 1944, entrada principal

Fig6: Vista aérea unión entre los 2 bloques, en 2002

Fig7: Estado actual, nuevo porche de entrada

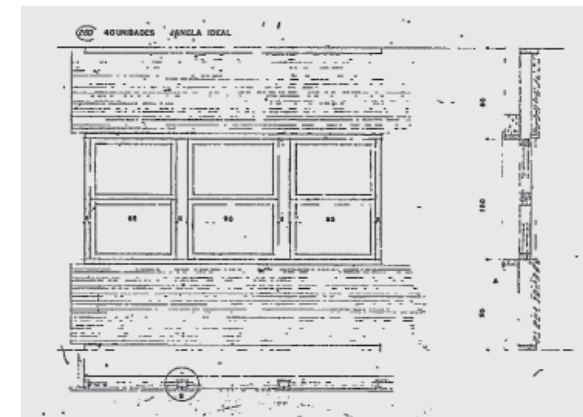
plantas también están formados por viguetas verticales de 20cm cada 70 o 80/cm, y por vigas de 40cm en los ejes de los pilares. Todos los detalles de entregas, junciones, armado y disposición de la estructura se encuentran en el proyecto original del arquitecto¹.

En la fachada destaca la horizontalidad (Fig24), a través de las ventanas alargadas y altas en plantas baja y sótano, repitiendo una vez más la solución utilizada en la fachada norte y sur de la Casa da Criança, donde el conjunto horizontal acristalado solo es interrumpido por los pilares, que se “desprenden” del cuerpo del edificio y ganan protagonismo, totalmente independiente del plano vertical de esta. Estos pilares bajan externamente hasta tocar suelo y en la parte superior llegan hasta la parte inferior del forjado, que avanza en la proyección de planta baja, dando movimiento a la fachada y protegiéndola, formando, además, el pequeño porche que da acceso al edificio. Las plantas tipo reafirman la composición horizontal del edificio, compuestas por persianas externas horizontales en madera, que hacen un juego de volúmenes con la carpintería de las ventanas “Ideal” (Fig10). Esta misma ventana, que utiliza una polea y una pesa para bajar una hoja mientras la otra sube a la vez, había sido diseñada por Artigas en 1946, para el proyecto del Edificio Louveira, en São Paulo. Este elemento proporciona bastante juego a la fachada, ya que las variaciones que promueve en sus diferentes posiciones acaba por ser el elemento compositivo principal del plano. En la fachada del edificio de São Paulo, Artigas ya había logrado dotar la fachada de movimiento y dinamismo, incluso más que en la Santa Casa, con la utilización de colores fuertes en la composición, como son el amarillo y el rojo. Aquí, Artigas la utiliza de una manera un poco distinta. Hace una composición en la fachada con el uso de un enrejado fijo de madera dispuestos arriba y debajo de la franja ocupada por las ventanas de las habitaciones y en la parte central cuando están delante de las ventanas de los lavabos, creando así un ritmo constante en el alzado. En el plano de las ventanas, existe el movimiento de las hojas movibles en la vertical de la ventana ideal, lo que rompe este ritmo, y proporciona aun mas movimiento al conjunto. En la fachada, tanto de la Santa Casa como la del edificio Louveira, se sobresale la línea horizontal de los forjados, que en ambos casos están bien marcados y cogen protagonismo, y en la Santa Casa, en la parte inferior de la fachada, forma una cuadrícula con los pilares en planta baja y planta sótano.

La fachada posterior (Fig24), que da a un gran patio, sigue la misma solución formal de la fachada principal, con excepción de la planta baja, que recibe los mismos módulos de ventanas “Ideal” propuestas para las plantas superiores, ya que aquí también están dispuestas habitaciones, que reciben el mismo tratamiento que las de las plantas superiores. También en planta baja, la inserción de un pasillo exterior que da acceso a estas habitaciones y que une el patio al volumen de la rampa, dota de más movimiento a la fachada uniéndola visualmente a este.

La carpintería, una vez más totalmente diseñada y detallada por el arquitecto, se divide en dos grupos (Fig11y12). En

¹ Mirar proyecto original en anexo.



Arriba: Fig8: Detalle fachada y enrejado en madera, en 2002

Fig9: Detalle enrejado en madera y ventana ideal, en 2002

Fig10: Proyecto original, detalle enrejado madera y ventana ideal

madera, con el diseño “Ideal” en las fachadas de las habitaciones, como explicado anteriormente, y en hierro en todo lo demás. La fachada Este, el volumen de la rampa surge con un gran plano acristalado en toda su extensión, que rompe el ritmo marcado por el enrejado de madera que forma el lado izquierdo de la fachada. Este está resuelto con la carpintería en hierro, sin ninguna interrupción, estando enmarcado por el forjado superior, la pared de cerramiento y la rampa. Toda la carpintería en hierro estaba pintada en verde oscuro, que junto con el revestimiento cerámico de 4x4cm de los pilares constituyen los únicos colores del edificio, que se caracteriza por un gran volumen blanco, lo que hace más fácil su integración el edificio ya existente, de características neo colonial.

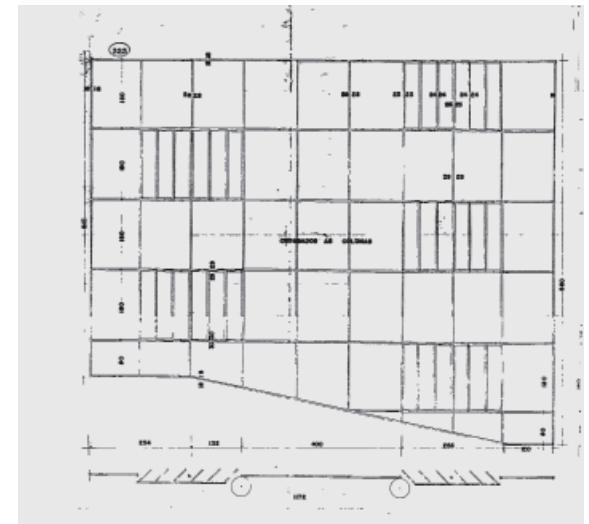
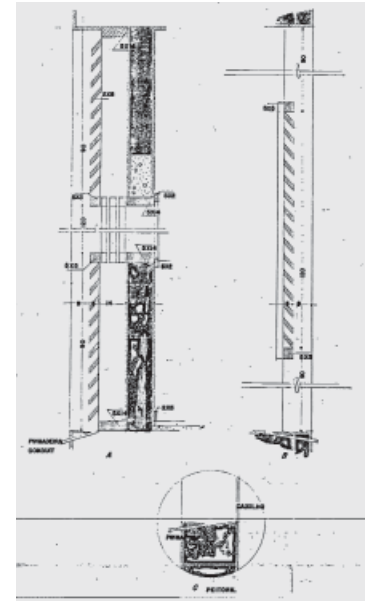
En este edificio Artigas no hace uso del *brise-soleil* para la protección solar, que, cuando necesaria, es realizada por medio de las venecianas de la carpintería de las ventanas (Fig24), y en planta baja, por la reculada de la planta con relación a las plantas superiores.

El desnivel de la parcela es aprovechado una vez más en la concepción del proyecto. Esta vez es utilizado para iluminar y ventilar la planta sótano (Fig24y25). El tejado está hecho en fibrocemento, con un muro que lo esconde en la fachada². En el proyecto original se encuentran todos los detalles de desagües de aguas pluviales del mismo. También encontramos todos los detalles de los proyectos de estructura, carpintería, de instalaciones de agua caliente y fría, de saneamiento y de electricidad.

La ordenación encontrada en la implantación de este edificio, siguiendo los ejes de la edificación existente, tiene especial interés (Fig21). Artigas consigue mantener el mismo orden y parámetros de un edificio antiguo, de concepción colonial, en un anexo de características modernas y al par con las nuevas técnicas y soluciones plásticas del momento. Los dos bloques se integran perfectamente, y los dos estilos dialogan entre si formando un conjunto armonioso que se inserta de manera fácil en el tejido urbano adyacente.

La composición de los planos de fachada es otro punto de interés en este edificio (Fig24). El juego proporcionado por la disposición de las ventanas ideal, las venecianas fijas, las ventanas alargadas y los pilares componen un plano fluido en el volumen. La repetición de estos elementos no cansa ni tampoco es molesta, más bien al revés: forma una superficie en continuo movimiento y dota interés al edificio. En la fachada posterior, el plano acristalado que cierra el volumen de la rampa rompe con este repetición, y sirve de cierre del volumen, facilitando su integración al bloque existente. El edificio posee gran calidad formal, y acaba por tornarse un formador de identidad y de pautas, tanto en la ciudad de Londrina, como en la obra posterior de Artigas.

² Una vez más hay que hacer referencia a la crítica de Artigas a Gregori Warchavchik por utilizar este artificio en sus proyectos, cuando él mismo también lo ha hecho en la mayoría de los proyectos de Londrina.



Arriba: Fig11: Proyecto original, detalle enrejado madera y ventana ideal

Fig12: Proyecto original, carpintería bloque de la rampa



Arriba izquierda: Fig13: Estado actual, fachada principal

Arriba: Fig14: Detalle ventana ideal, en 2002

Abajo izquierda: Fig15: Estado actual, fachada posterior

Abajo: Fig16: Estado actual, porche entrada y fachada principal





Fig17: Vista 3D





Fig19: Vista 3D

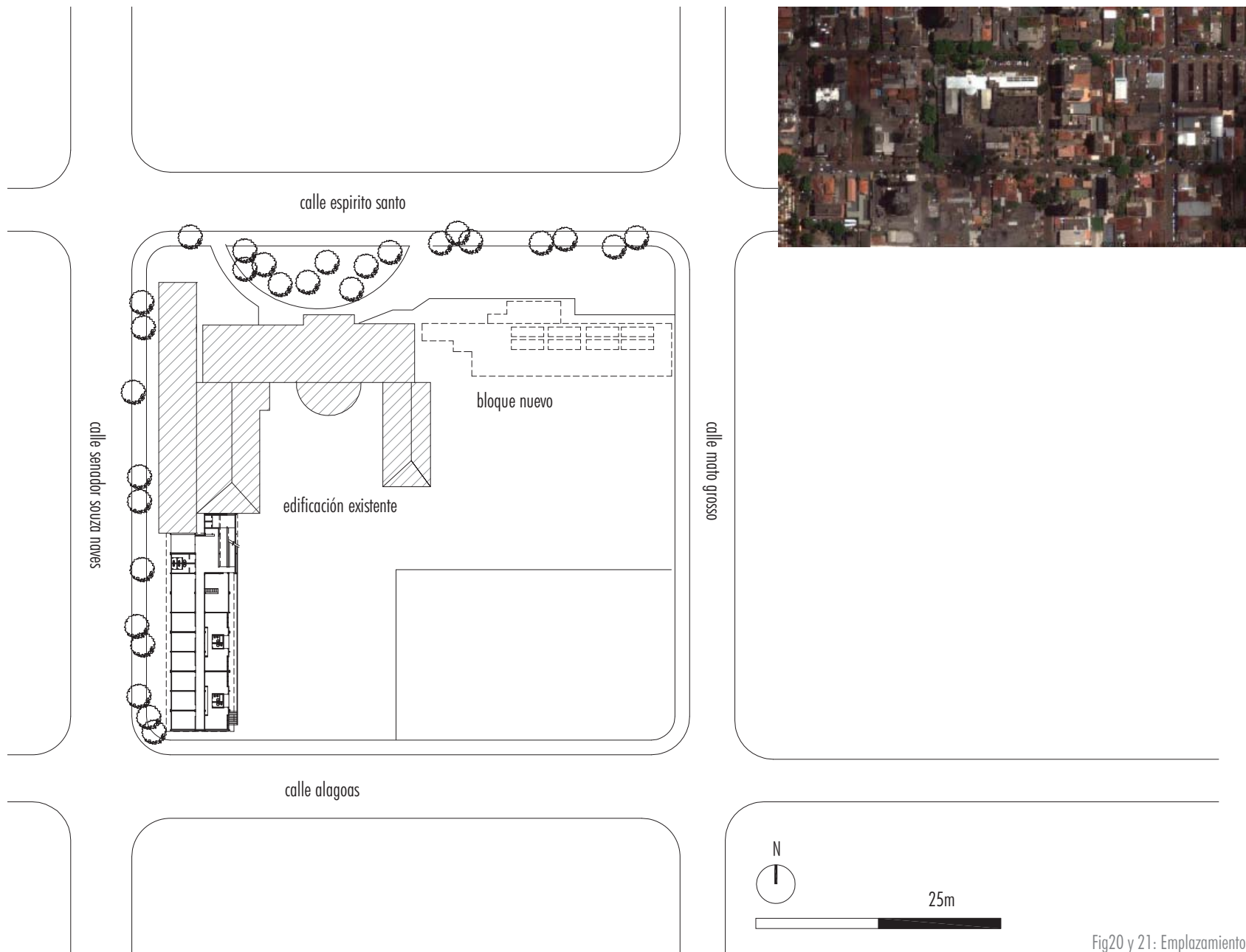
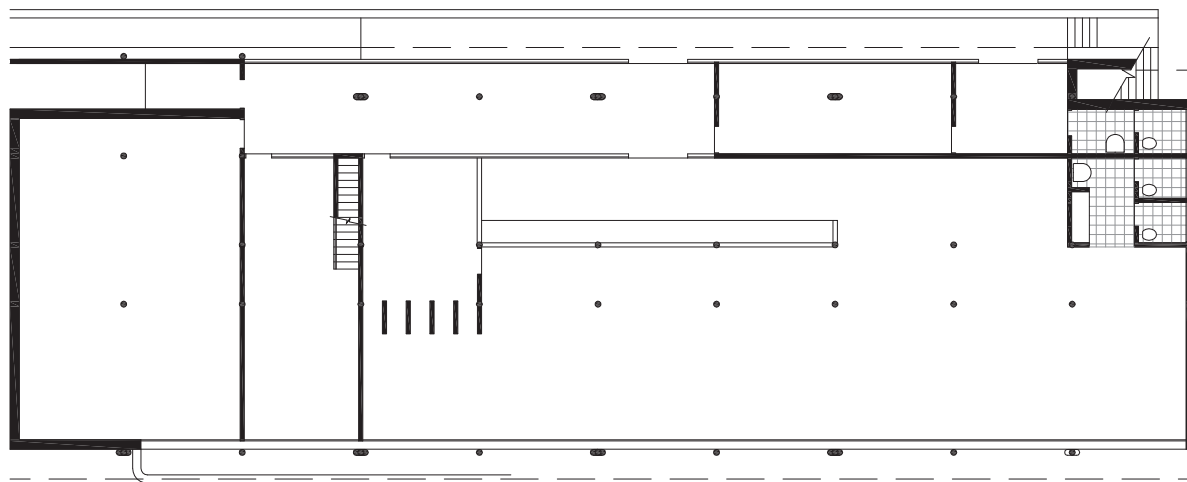
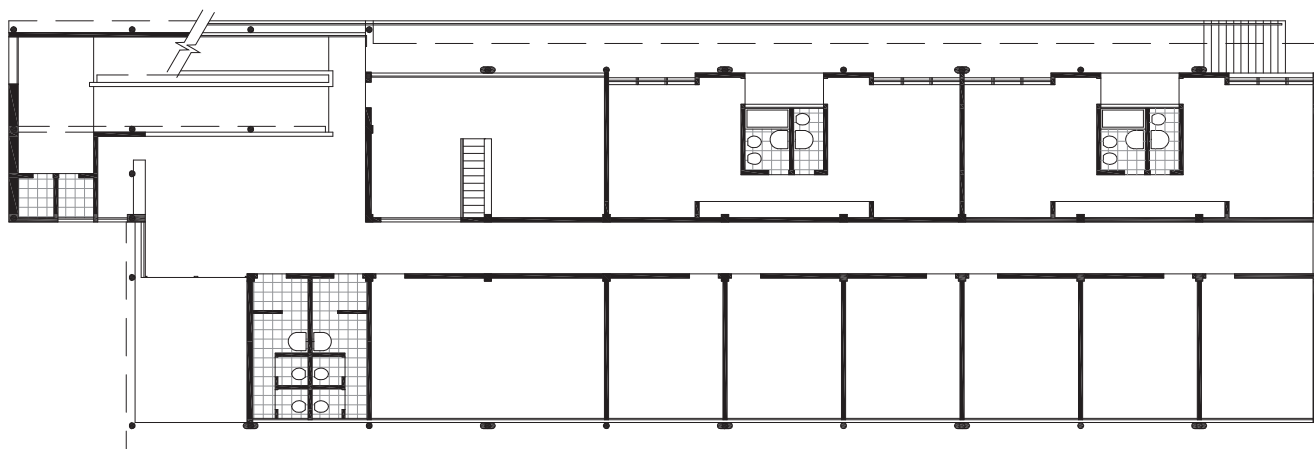


Fig20 y 21: Emplazamiento



Planta sótano



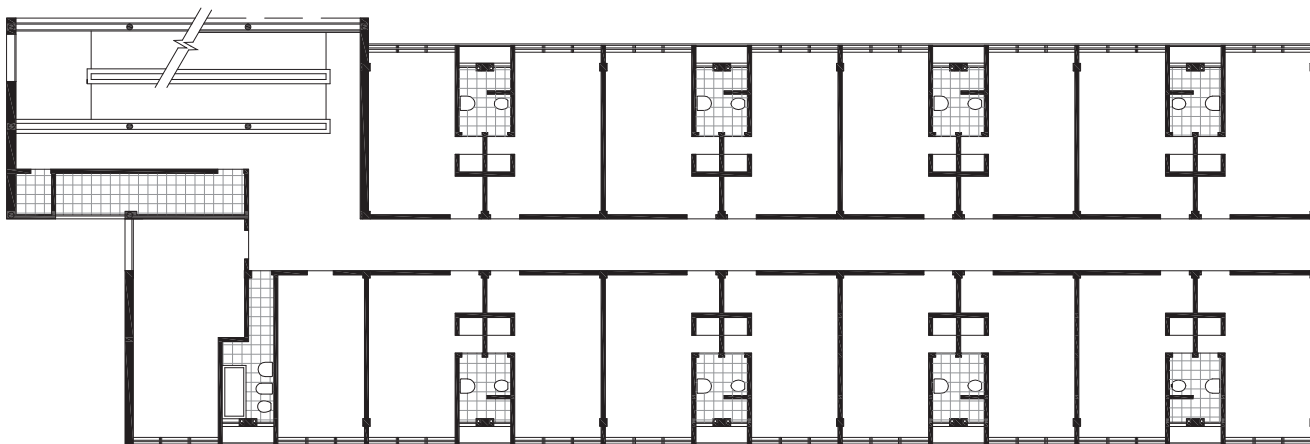
Planta baja



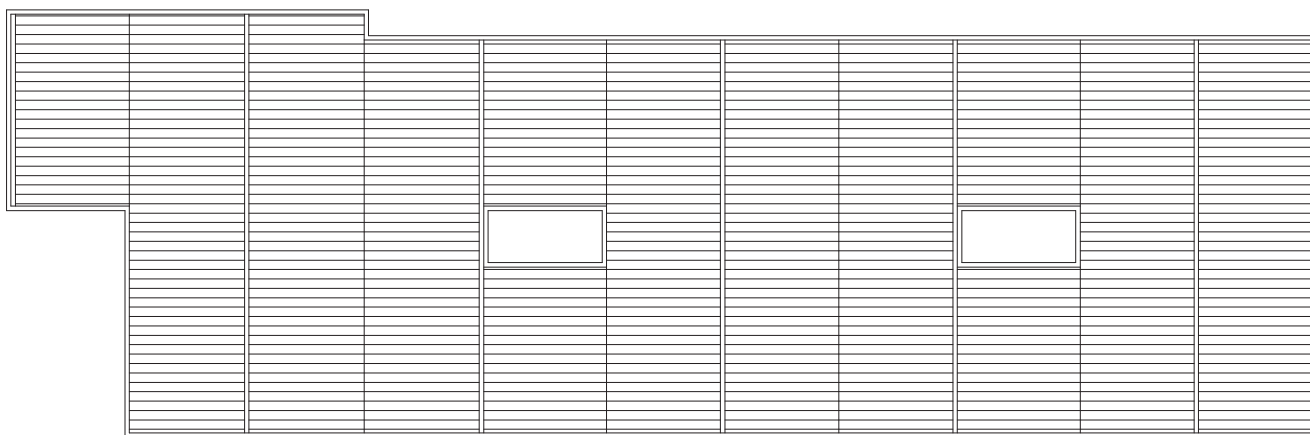
5m



Fig22: Plantas



Plantas primera y segunda



Planta cubierta



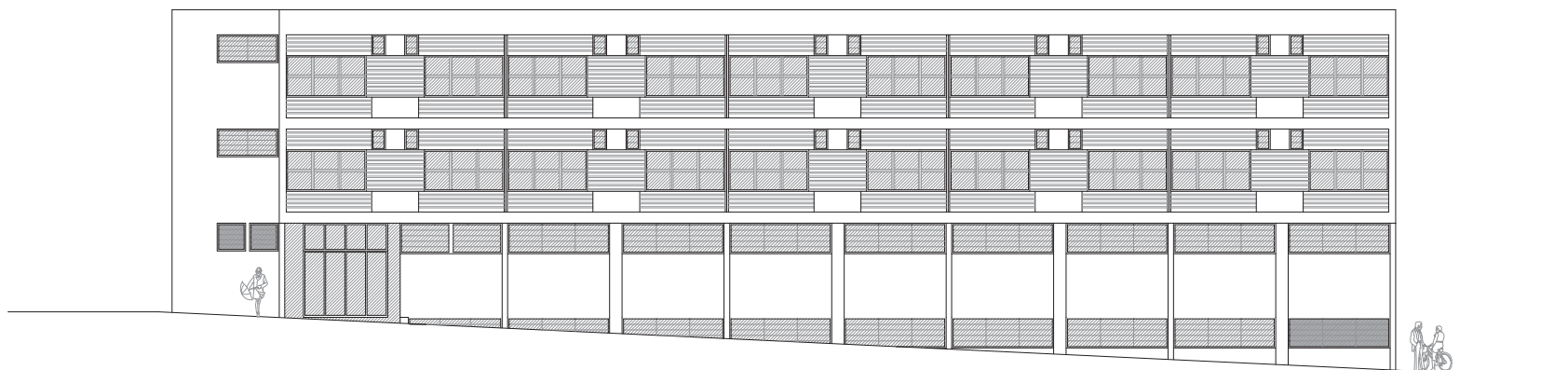
5m



Fig 23: Plantas



Fachada oeste

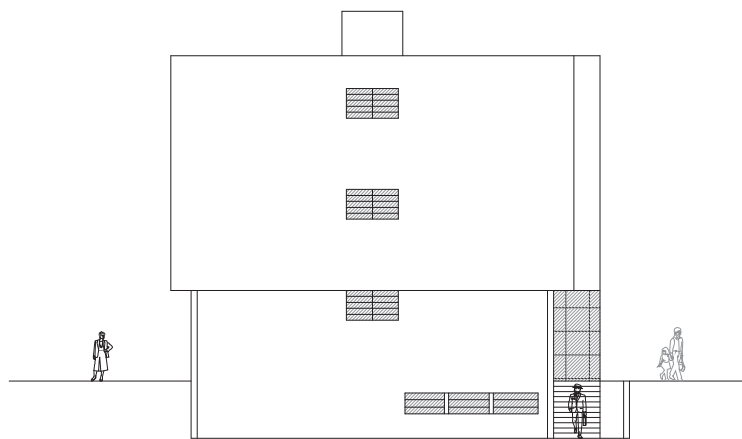


Fachada este

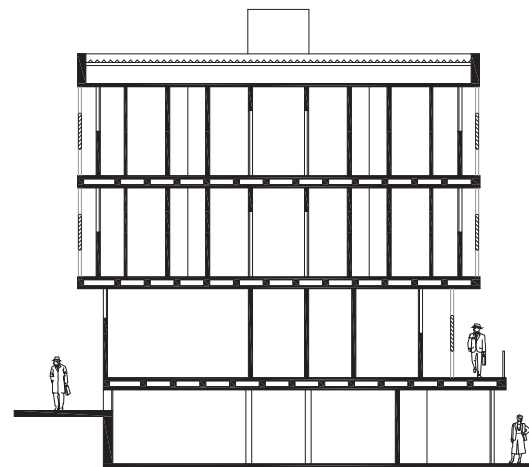
5m



Fig 24: Fachadas



Fachada sur



Sección

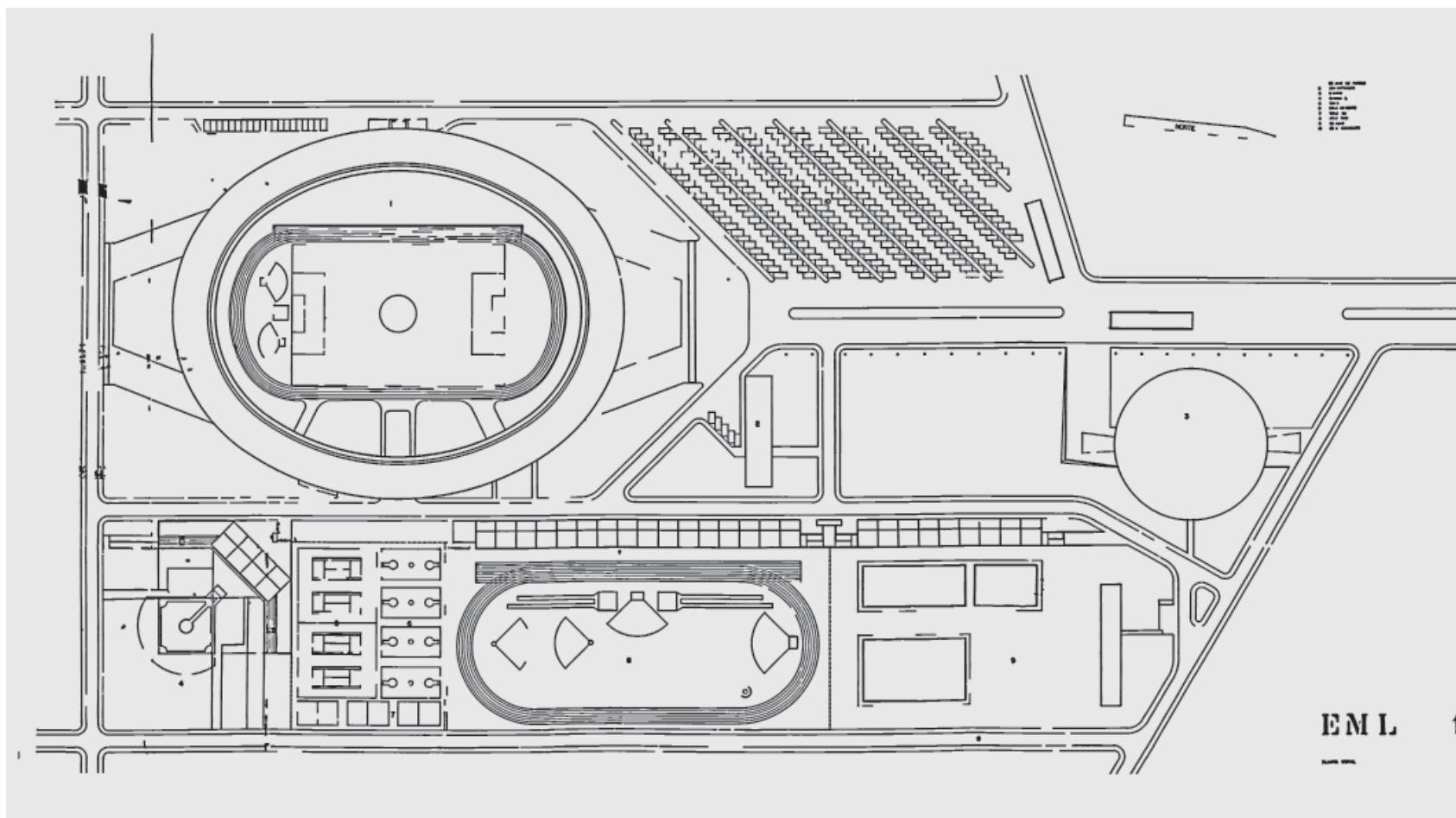


Sección

5m



Fig25: Secciones



3.11 LA ORDENACIÓN DE UN ESPACIO URBANO MODERNO
Estadio Municipal de Londrina - 1953

El último y más grande proyecto de Artigas en Londrina se trata de un complejo deportivo encargado por un grupo particular¹ y presentado al alcalde Milton Ribeiro de Menezes en 1953. Este declararía años más tarde que *“no se había realizado ningún proyecto para el estadio. No diría que hubo, siquiera, un anteproyecto. Fue apenas una idea. Un planteamiento que ha surgido en el departamento de obras y carreteras, a través del ingeniero Rubens Cascaldi. Pero la idea no se ha concretado por absoluta falta de recursos financieros.”*²

A pesar de esta declaración, y aunque la iniciativa no haya sido por parte del ayuntamiento, sí ha habido un proyecto, y aunque este no ha llegado hasta la fase de ejecución, es fácil percibir, principalmente por la planta general, que el grado de desarrollo atingido corresponde a una etapa superior a un simple estudio preliminar (Fig2).

El programa propuesto era grandioso, y las dimensiones del conjunto reflejan eso. Se trataba de una propuesta totalmente desproporcionada para la ciudad. Citando como ejemplo, la capacidad del campo de fútbol era para 30.000 espectadores, número total de habitantes de Londrina en la época. El complejo preveía, además del estadio, un polideportivo, canchas de beisbol, tenis, baloncesto y voleibol, pistas de atletismo, piscinas y administración (Fig16).

Con base a los planos existentes, es imposible un análisis más profundo y exhaustivo del proyecto, ya que lo único que disponemos son plantas y alzados generales. Lo que sí es evidente es la preferencia, una vez más, del arquitecto por el hormigón armado, utilizado masivamente este material en todos los edificios.

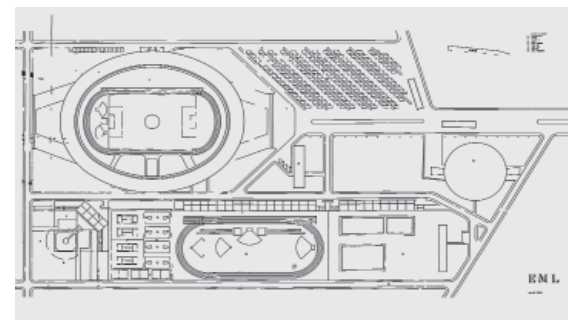
El proyecto sería ubicado en una zona de 14,50 hectáreas, en las proximidades del Londrina Country Club, y por las secciones individuales de los edificios, se constata que se trataba de un terreno con grande declive³.

Como ya mencionado, por el plano general se percibe que la propuesta estaba bastante desarrollada. Los accesos, circulaciones, espacios de apoyo y todas las actividades se encuentran de forma totalmente ordenada en el espacio (Fig16). Los accesos tienen fundamental importancia. Artigas ubica el gran sector de aparcamiento junto a la entrada principal del complejo, al lado de los dos edificios de más público, el estadio y el polideportivo, y delante del edificio de administración del conjunto. Esta zona, además, tiene fácil acceso a todas las demás actividades que integran el conglomerado. Un sistema de calles internas comunica todo el conjunto de manera directa, y también hacen la

¹ No se ha encontrado referencia a quienes formaban parte de este grupo en ninguna de las fuentes disponibles para consulta, apenas que estaba liderado por el ingeniero del ayuntamiento Rubens Cascaldi.

² Folha de Londrina, 08/01/1988.

³ Aunque se sabe que estaría localizado en las proximidades del Londrina Country Club, no se conoce el emplazamiento exacto donde se implantaría.



Pag anterior y arriba: Fig1 y 2: Proyecto original. Planta general

conexión a las vías públicas circundantes.

Existe una nítida división del proyecto en el eje horizontal. La parte situada al norte, que ocupa aproximadamente dos tercios de la parcela, está destinada al estadio, deportivo, administración y aparcamiento. En el tercio que da al sur, están dispuestas todas las canchas, pistas y piscinas. Las canchas están todas dispuestas con una ligera inclinación en el eje de orientación norte-sur, la mejor implantación según la incidencia solar.

Edificio principal del complejo, el estadio ocupa gran parte del terreno (Fig17,18,19y20). Diseñado para un público de 30.000 espectadores, en el proyecto se encuentra similitudes con relación al padrón y la estructura del estadio del fútbol Morumbi, proyecto realizado por Artigas en 1952. El hecho de que en el proyecto original solo encontremos las plantas del edificio, nos imposibilita profundizar en las semejanzas entre dos obras, que se supone serían muchas, ya que se trata de edificios singulares, de grande porte, con la misma función, y proyectados casi que simultáneamente. No existe ni siquiera una sección o un alzado, que nos serviría para descubrir si la estructura sería resuelta con un apoyo central, como en el caso del estadio de São Paulo.

El programa, que tiene la parte edificada (anillos laterales) dividida en cuatro plantas, abriga además del campo de juego, abierto y situado en planta baja, los vestuarios, sanitarios, depósitos, sala de atención médica, situados en la planta sótano y tres niveles superiores de graderío.

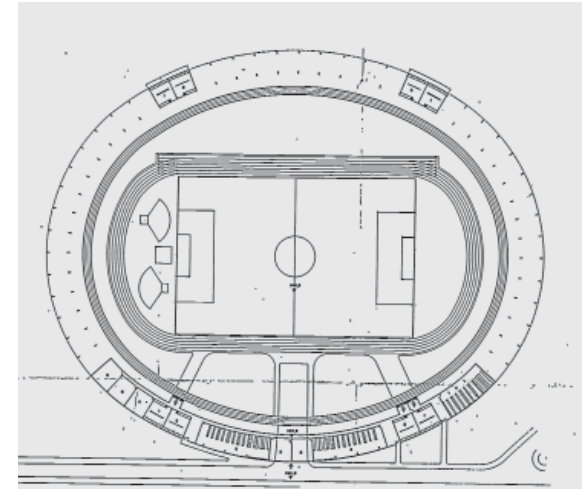
La planta, ovalada, es totalmente simétrica, y la estructura está resuelta toda en hormigón armado, con el uso de dos hileras concéntricas de pilares distante 6m entre sí. Los pilares que ocupan el círculo externo están dispuestos a intervalos de 10m y los que ocupan el círculo interno están dispuestos a intervalos de 9m.

Cabe destaque al diseño impreso por las escaleras de acceso a la platea superior, en la última planta, (Fig20) que rompe con las líneas continuas y constantes del edificio.

En los edificios no deportivos del conjunto son aun más evidentes las características y el ideario moderno constantes en las obras de Artigas en Londrina. Y el edificio de la administración es un claro ejemplo de ello (Fig21y22).

Se trata de un volumen puro, de planta rectangular, suspendido del suelo por dos hileras de pilares distantes 7m entre sí. Los pilares, en hormigón, están dispuestos a intervalos de 5m, y tienen sección circular.

La planta baja (Fig 21) queda totalmente libre, una prolongación del espacio circundante. De hecho, una de las



Arriba: Fig3: Proyecto original. Planta sótano estadio

circulaciones de acceso del complejo atraviesa el edificio, afirmando su condición de espacio semi-público. Es la perfecta integración del edificio al ambiente en que se insiere, negando cualquier tipo de delimitación de espacio.

La planta superior (Fig21), donde se encuentran las salas administrativas, posee una división bastante sencilla y totalmente modulada, siguiendo los intervalos de los pilares. El acceso a esta se hace por medio de una rampa externa, dispuesta junto a la fachada sur, en una solución similar a la adoptada en los vestuarios del Londrina Country Club.

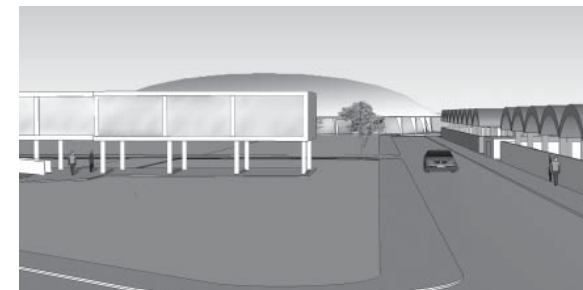
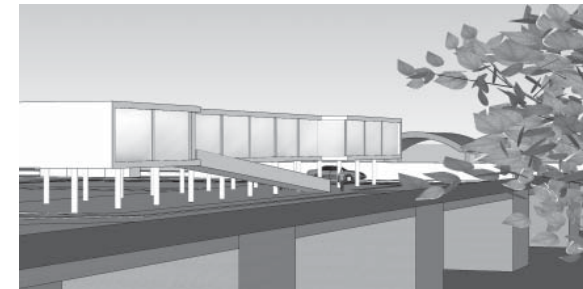
En la fachada destaca el movimiento constante impreso por la aparición de los pilares (Fig6y22), que pasan por delante del forjado de planta primera, yendo acabar en el último forjado⁴. Esta solución plástica es otra de las constantes en el conjunto de Londrina, y, recordando, ya había sido utilizada por Lucio Costa y equipo en el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro. El volumen superior está enmarcado por la línea de los forjados y de los pilares de las extremidades, y el cerramiento es, por el lado sur, totalmente acristalado, y por el norte, una franja continua acristalada en la parte superior de la pared. Artigas no hace uso de ningún dispositivo de protección solar, que en realidad, no es necesario, ya que la apertura continua de la fachada norte da hacia el pasillo de distribución interno.

Sin lugar a dudas tratase de un edificio elegante y ligero, en que la rampa, una vez más, asume papel de elemento plástico y compositivo de la fachada.

El polideportivo (Fig23,24y25) tiene una propuesta similar a la presentada en 1950 para el deportivo del Londrina Country Club, pero de alguna manera, se intuye como una evolución del proyecto anterior. El programa es el mismo, compuesto por una cancha de uso múltiple, vestuarios, depósitos, sanitarios y una sala de atención médica. La simetría es bastante evidente en las plantas. Los accesos al graderío se hace por el eje horizontal (Fig24), y por el eje vertical se hace el acceso a los vestuarios y a la cancha (Fig23), dividiendo totalmente la planta y acentuando su simetría. En el plano de fachada (Fig25) se percibe la inclinación natural del terreno, aprovechada para el acceso a la planta inferior.

La cubierta es una vez más la gran protagonista del volumen, y aquí los pilares también aparecen con gran fuerza (Fig25). Estos tienen forma triangular, solución que se tornaría recurrente en la arquitectura posterior de Artigas, donde los pilares pasan a ser elementos escultóricos compositivos en el plano de la fachada. La cúpula en hormigón armado, forma un volumen sencillo en que la cubierta define su espacio y su volumetría. Esta se prolonga más allá

4 Cabe señalar que aunque las plantas y el alzado se encuentran dibujados en el mismo plano, hay una divergencia en este punto. En las plantas, los pilares se encuentran reculados del límite exterior del edificio, pero en los alzados estos aparecen en el plano de la fachada.



Arriba: Fig4: Proyecto original. Fachadas norte y sur administración

Fig5: Proyecto original. Fachada polideportivo

Fig6: 3D - Edificio administración

Fig7: 3D - Edificio administración, Polideportivo al fondo, graderío piscina derecha

de los límites del edificio, formando un gran porche de entrada alrededor de todo ello, tornándose un elemento de integración entre el ambiente interior y exterior. A través de él, de la posición de los pilares y del cerramiento en cristal, el espacio interno se expande y se apropia del jardín circundante.

El cerramiento vertical también se hace por una superficie totalmente acristalada, que niega la fuerza de la cúpula en hormigón y la separa del suelo. Como mencionado antes, es una de las características más marcadas de la arquitectura posterior de Artigas, en que la cubierta asume la forma de un caparazón y reúne todas las actividades bajo su volumen único.

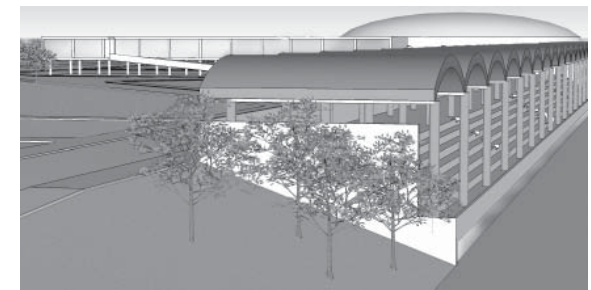
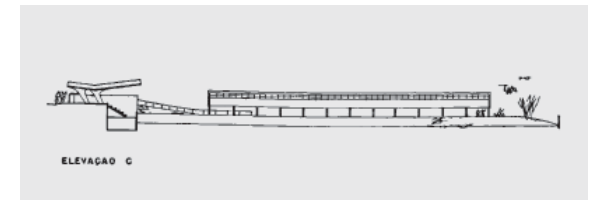
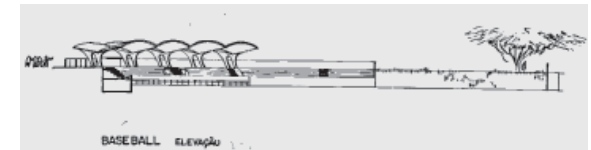
En las instalaciones del campo de beisbol destaca la cubierta del graderío central (Fig28), proyectada con una estructura de delgados forjados en hormigón. Compuesta por bóvedas dobles que se apoyan, cada una, en una estructura formada por dos pilares que se unen en la parte superior con una elegante curva, tornándose una vez más una pieza escultórica dentro del conjunto, dota fuerza y dinamismo al edificio, a la vez que lo integra al paisaje circundante. La estructura es ligera y ritmada.

Artigas utiliza la parte inferior del graderío, como en los demás edificios del complejo, para la ubicación de los vestuarios, sanitarios y salas administrativas (Fig26), y conecta las dos plantas por medio de una rampa, localizada en la extremidad del bloque, además de una escalera que accede directamente al graderío central. La planta inferior está ventilada e iluminada naturalmente, por una ventana continua dispuesta por toda la extensión de la fachada, gracias al desnivel natural del terreno.

El edificio que abraja el graderío de las canchas de tenis y de las piscinas (Fig 29) se caracteriza por un longo volumen rectangular compuesto por dos plantas. Como en los demás proyectos, el sótano está reservado para los vestuarios, sanitarios y depósitos, mientras que la planta superior es destinada al graderío en sí, que se encuentra cubierto en toda su extensión.

Las plantas están conectadas por rampas y escaleras, y el movimiento continuo y constante impreso por las bóvedas de la cubierta, que inmediatamente remiten al proyecto de la estación de autobuses, define la volumetría del edificio (Fig11y29). Estas cubren toda la extensión del bloque, interrumpiéndose apenas en un espacio central donde se ubican las rampas. Esta interrupción reduce la escala visual de la longitud del edificio. Las bóvedas siguen las líneas del primero proyecto del arquitecto en la ciudad, con forjados doble, extremamente delgados soportados por pilares.

El ultimo edificio del conjunto, que abraja los vestuarios de la piscina (Fig30), sigue la misma línea del de la



Arriba: Fig8: Proyecto original. Alzado graderío beisból
 Fig9: Proyecto original. Alzado graderío tenis y piscina
 Fig10: Proyecto original. Fachada vestuarios piscina
 Fig11: 3D - Graderío piscina, administración al fondo.

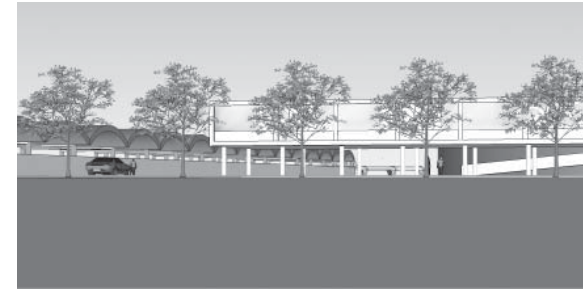
administración. La planta baja vuelve a ser un espacio totalmente abierto y libre, estando el edificio elevado del suelo por medio de pilares. Aquí Artigas proyecta, además de la rampa, dos escaleras en el cuerpo del edificio para el acceso a la planta superior. La rampa se proyecta ortogonalmente al edificio, y divide su fachada norte en el tercio superior. La planta superior es modulada e independiente de la estructura, realizada con pilares de hormigón y con sección circular. Estos están dispuestos en dos hileras, separadas 6m entre sí. La distancia entre los ejes de los pilares en la vertical es de 4,65m.

En la fachada lo primero que destaca son las líneas sencillas y ligeras del edificio. Esta también recuerda en mucho al volumen de la administración, pero aquí los pilares aparecen solo en planta baja. El volumen de la planta superior se define por la horizontalidad impresa por la franja ocupada por la ventana continua en la parte superior, y por la opaca del umbral de esta.

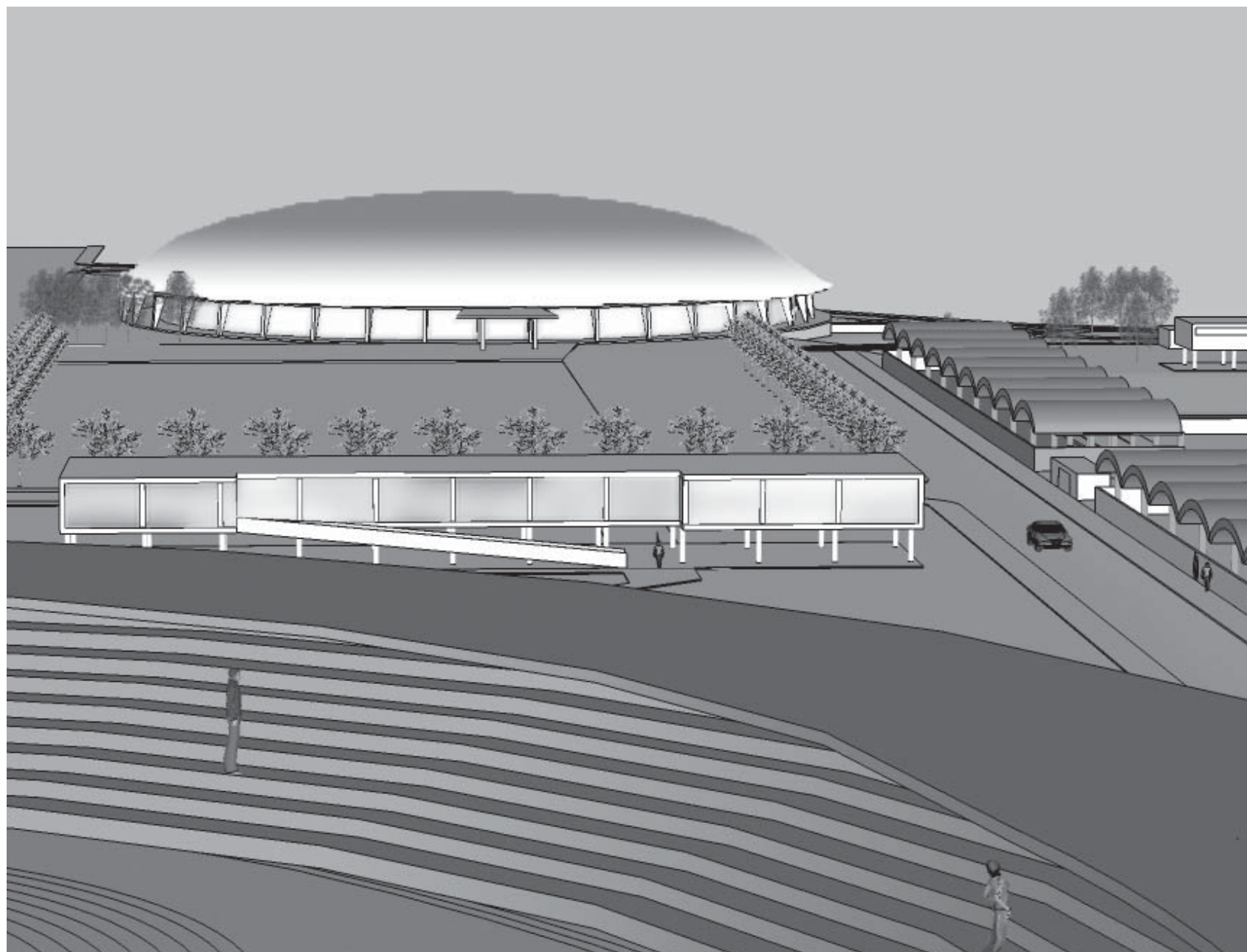
Este conjunto, el último proyectado por el arquitecto en Londrina, se trata de una afirmación de una manera de hacer y proyectar. Artigas concibe el espacio como un todo, pensándolo desde la ordenación urbana, los accesos y la grande escala, hasta los “pormenores” de cada edificio y sus funciones (Fig16). Esto sería lo que años más tarde ha defendido, y por lo que ha luchado, cuando concibió el programa de estudios para la Facultad de Arquitectura de la Usp.

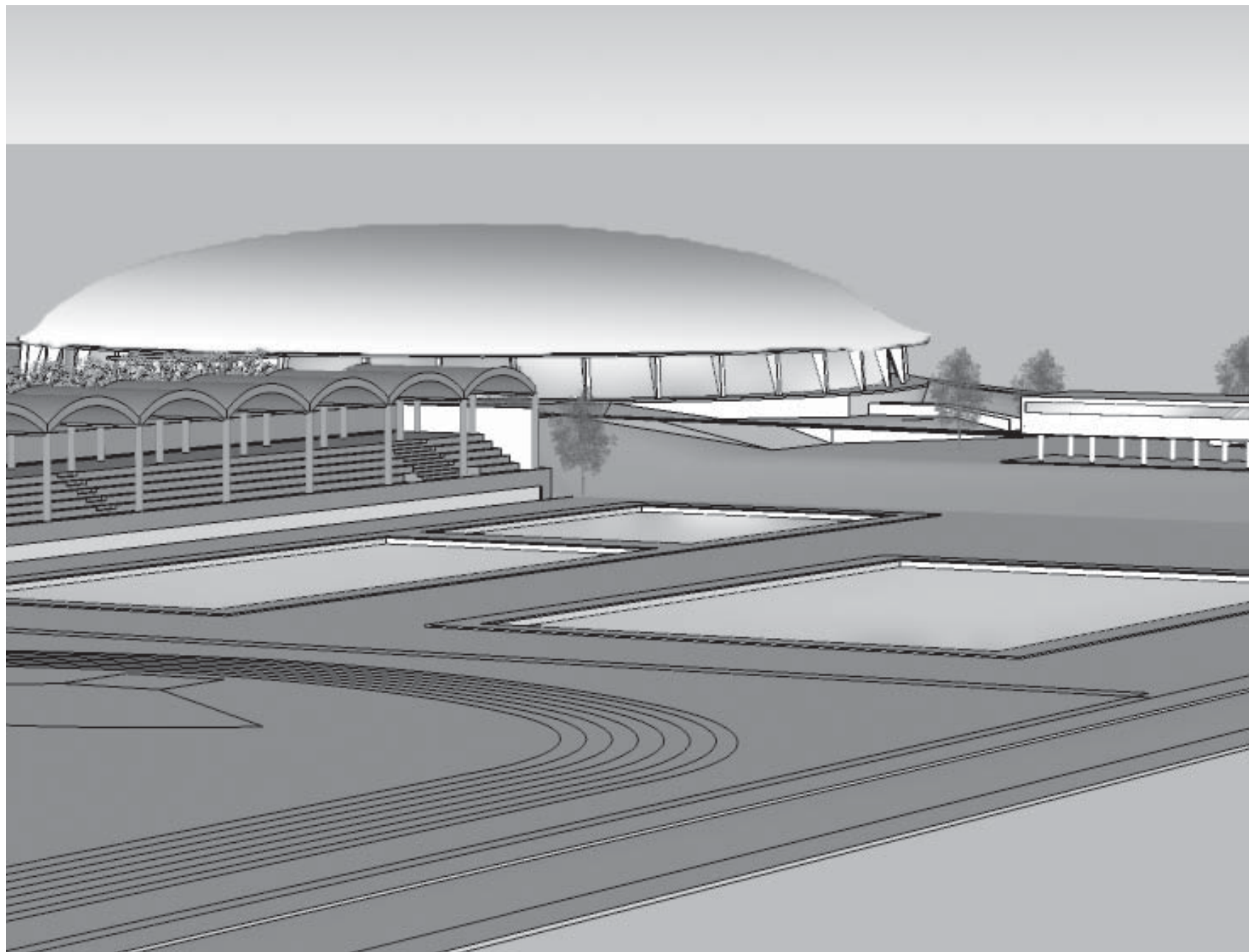
Los espacios, accesos y edificios se encuentran perfectamente conectados y hay una gran continuidad espacial y visual en todo el conjunto. Artigas resuelve los problemas del hombre moderno, como son los grandes desplazamientos o la necesidad de plazas de aparcamiento, y permite que los ejes que forman estos espacios ordenen el conjunto.

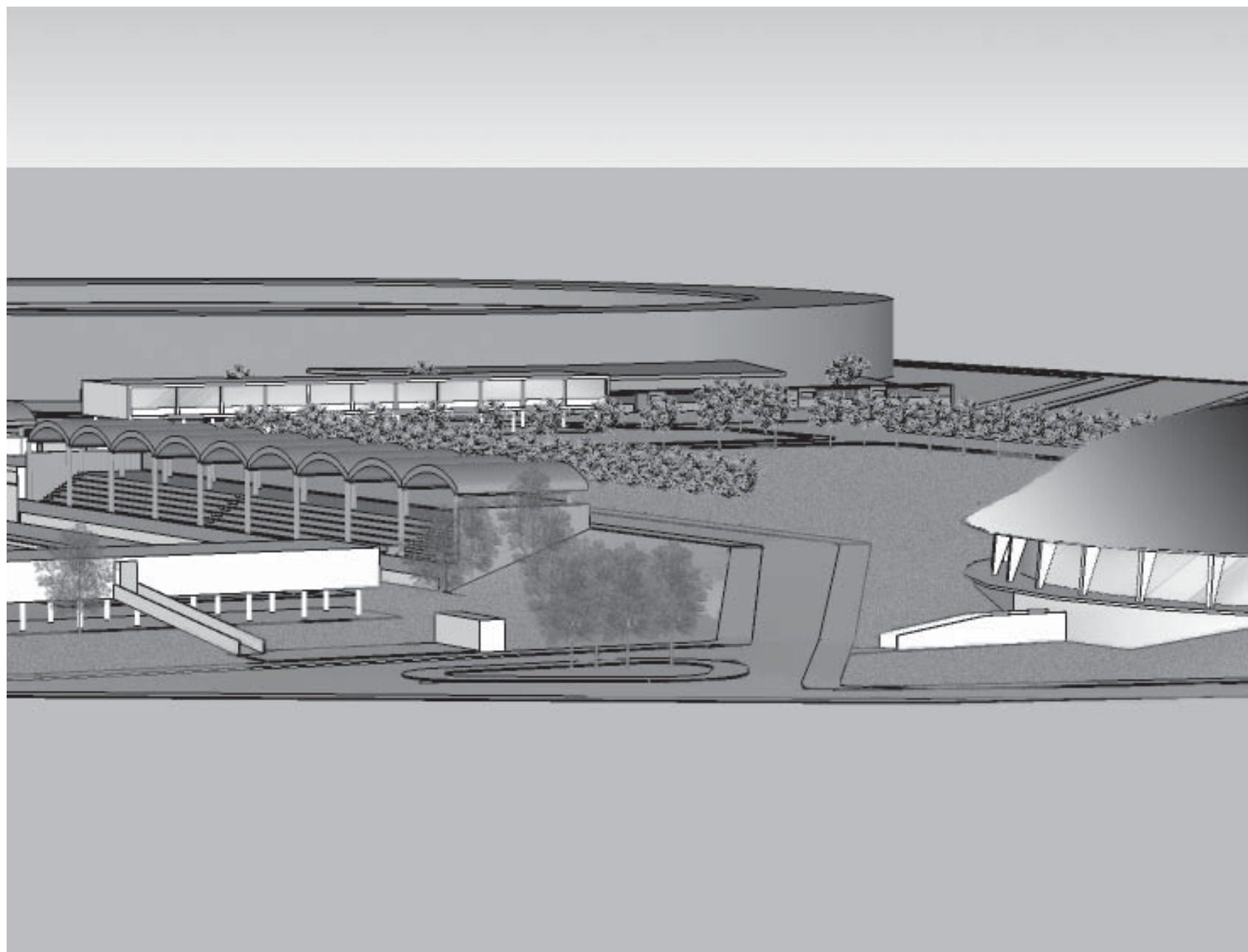
La universalidad de las formas que propone es un punto fundamental en la propuesta. Todos los proyectos siguen concepciones modernas. Artigas realiza un conjunto en que los edificios poseen la simplicidad de las formas puras, con la plasticidad que el hormigón armado permite, aun cuando se trata de grandes estructuras. Las formas propuestas se integran entre sí, formando un todo, en que cada edificio es parte y tiene papel fundamental en la concepción espacial final. Un conjunto donde las líneas rectas juegan con las curvas, donde las cúpulas de las cubiertas de los graderíos crean movimiento y dialogan con los volúmenes planos de los edificios administrativos, que por su vez se elevan del suelo haciendo con que el espacio público fluya y avance sin barreras. Un conglomerado urbano, hecho con materiales, técnicas y formas modernas, para el hombre moderno.



Arriba: Fig12: 3D - Administración







- 01 Estadio de fútbol
- 02 Administración
- 03 Polideportivo
- 04 Béisbol
- 05 Ténis
- 06 Balóncesto
- 07 Voleibol
- 08 Atletismo
- 09 Natación
- 10 Aparcamiento

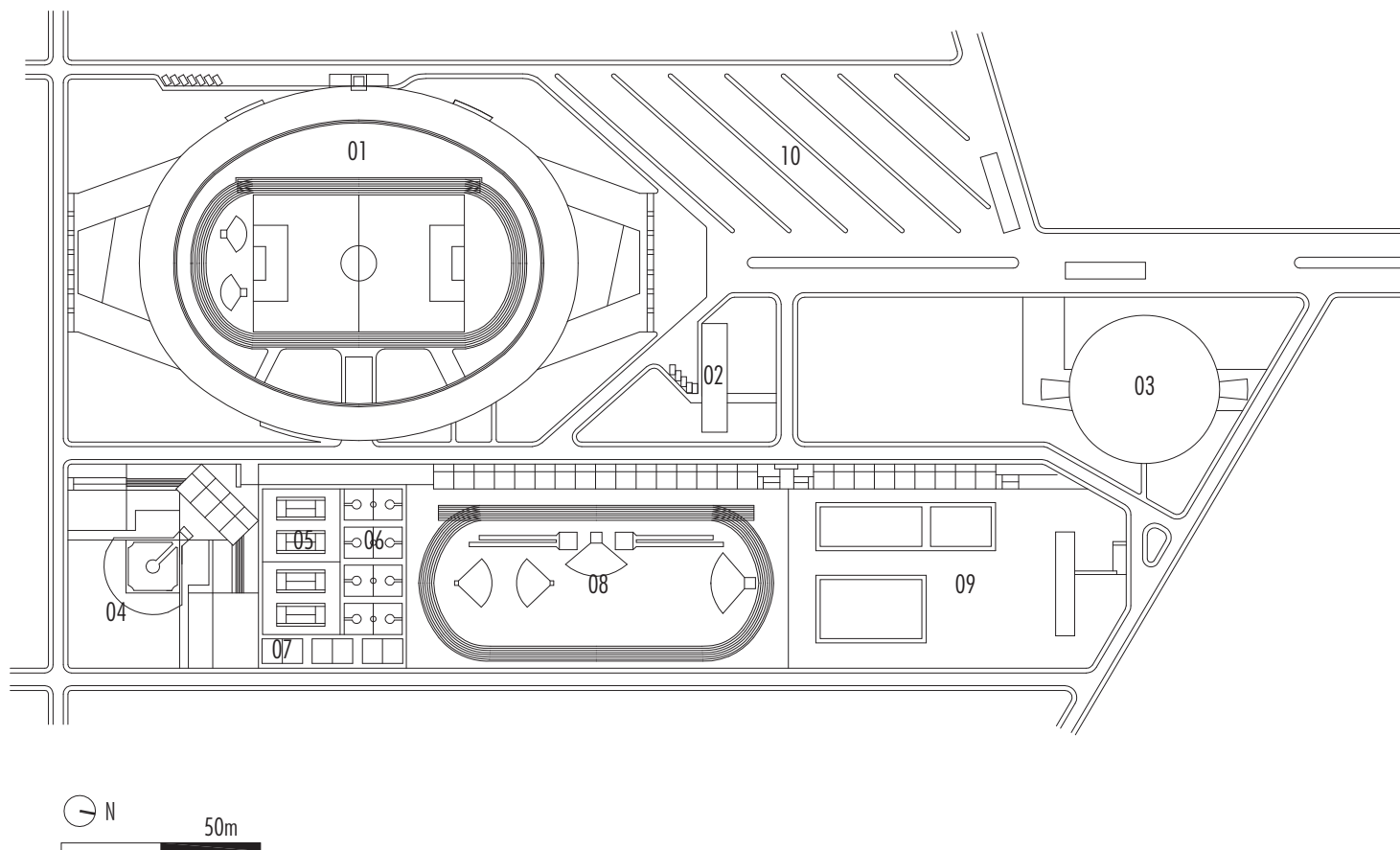


Fig16: Planta general

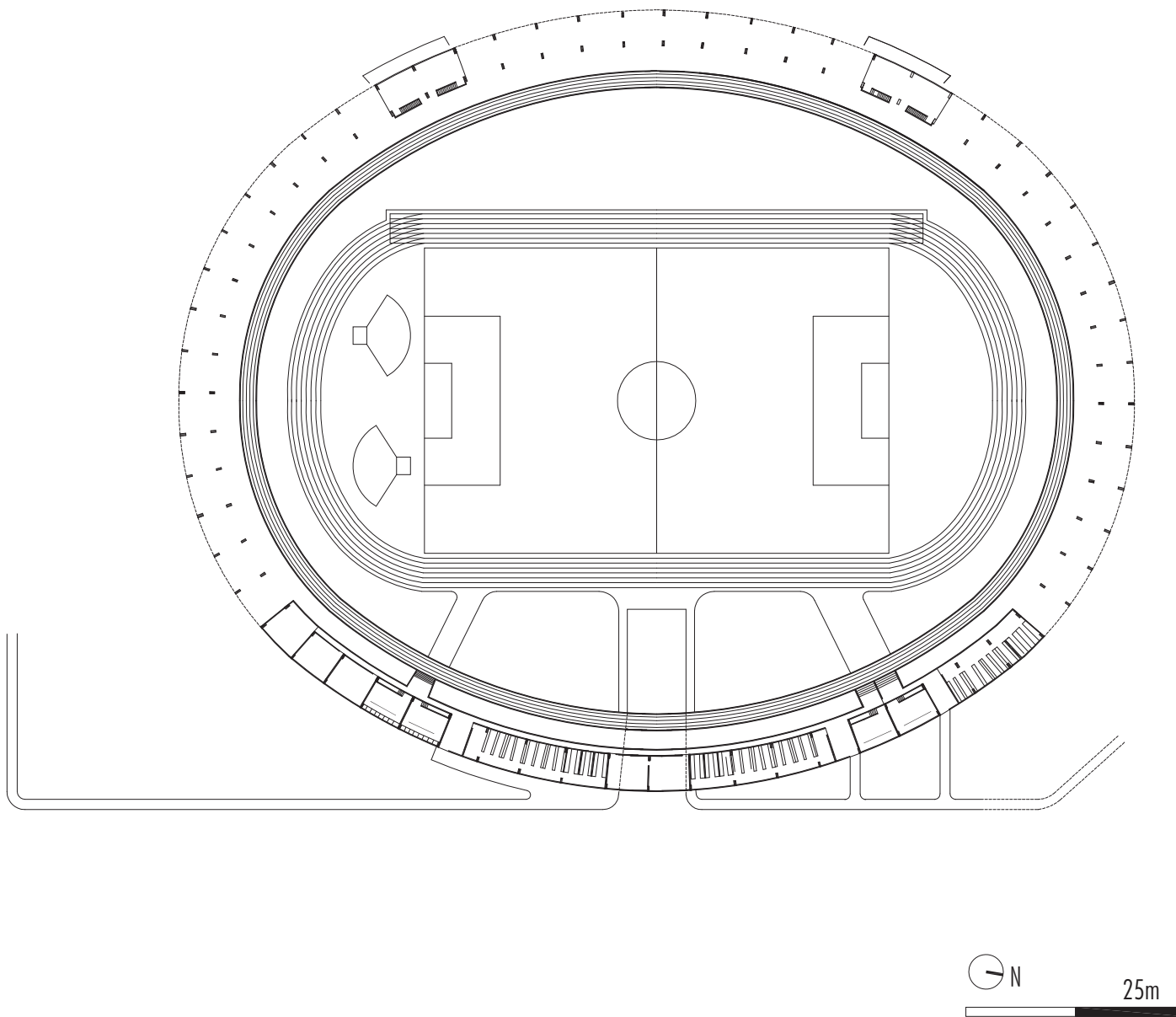


Fig17: Estadio. Planta sótano

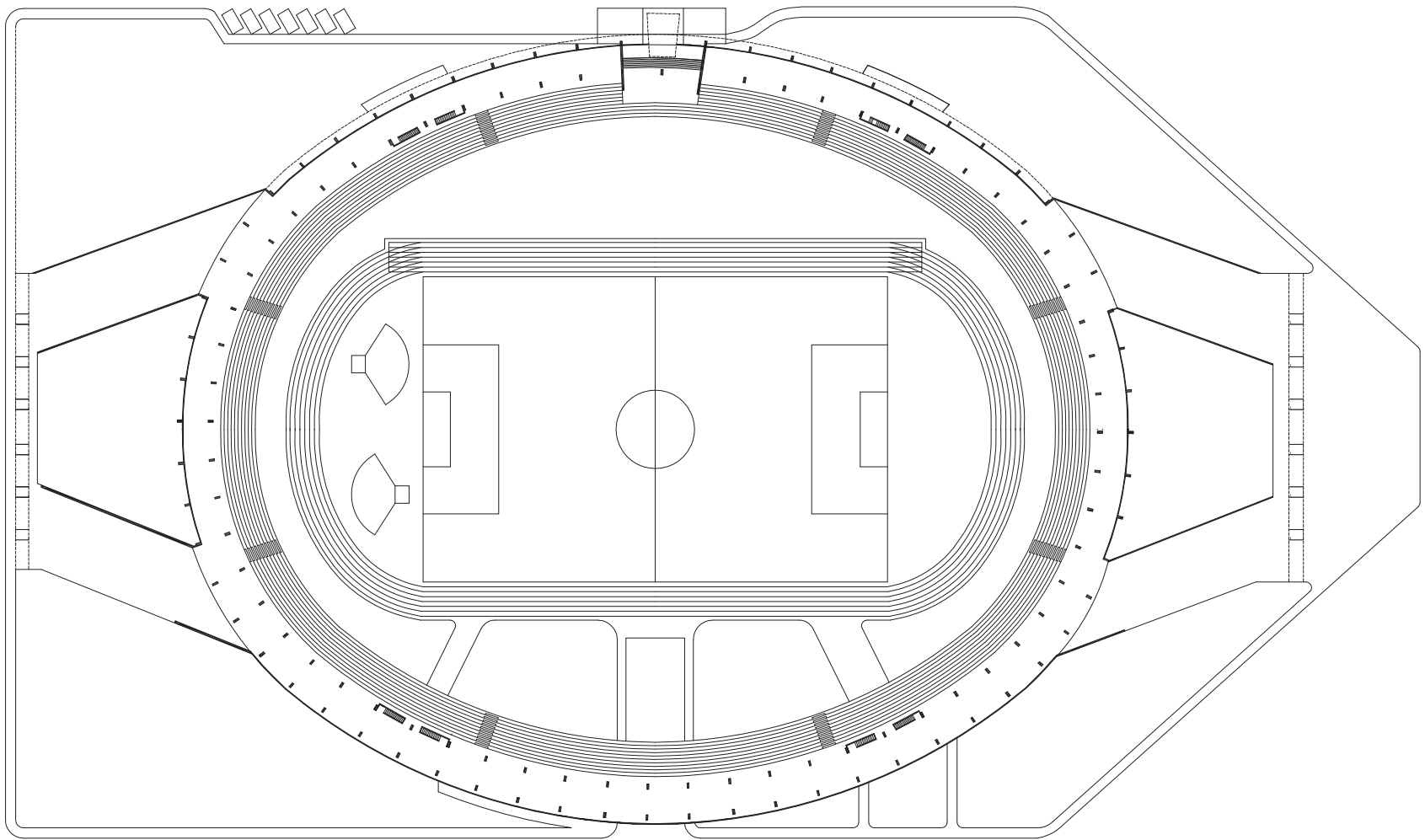
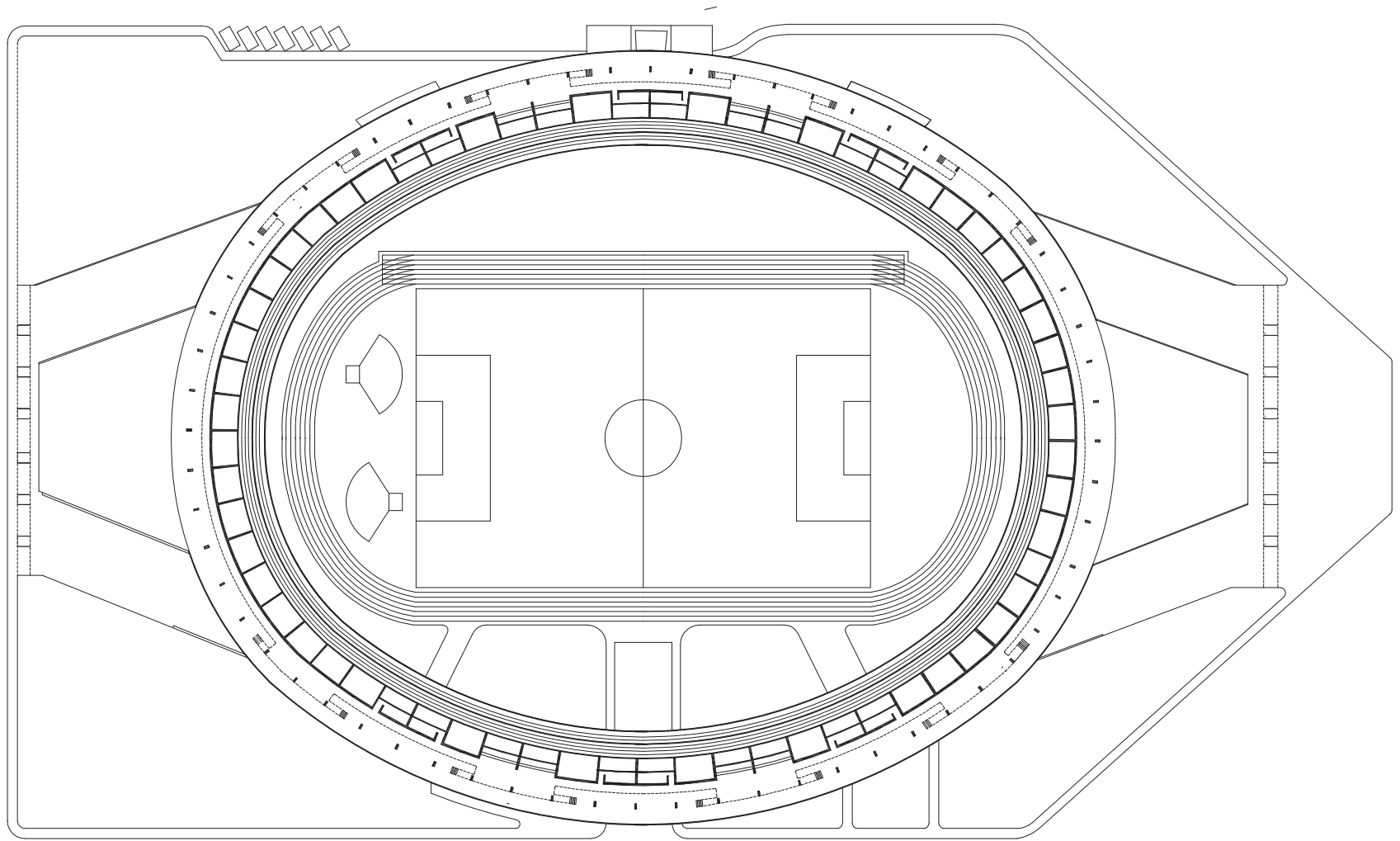


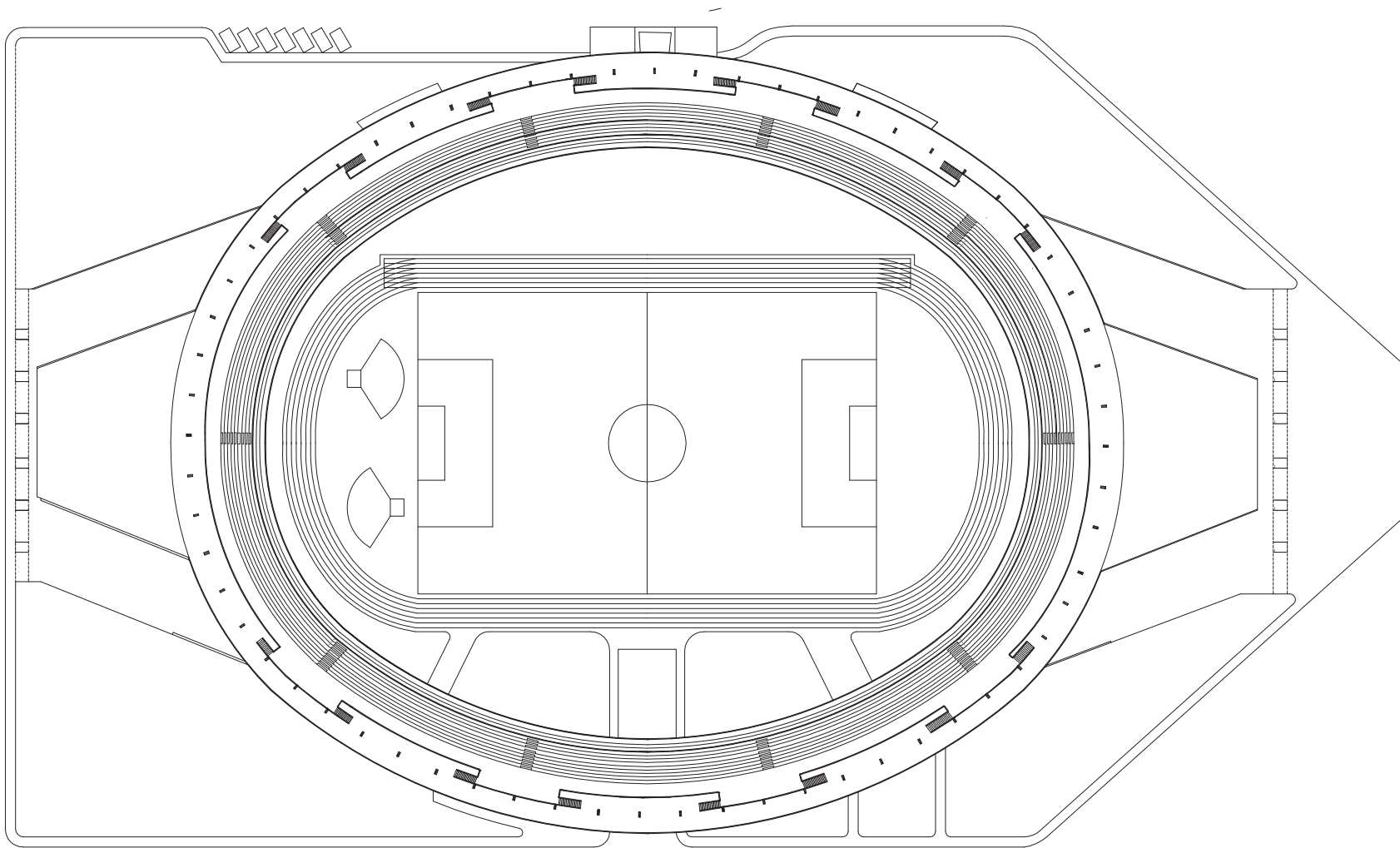
Fig18: Estadio. Planta baja



25m



Fig19: Estadio. Planta primera



25m



Fig20: Estadio. Planta segunda

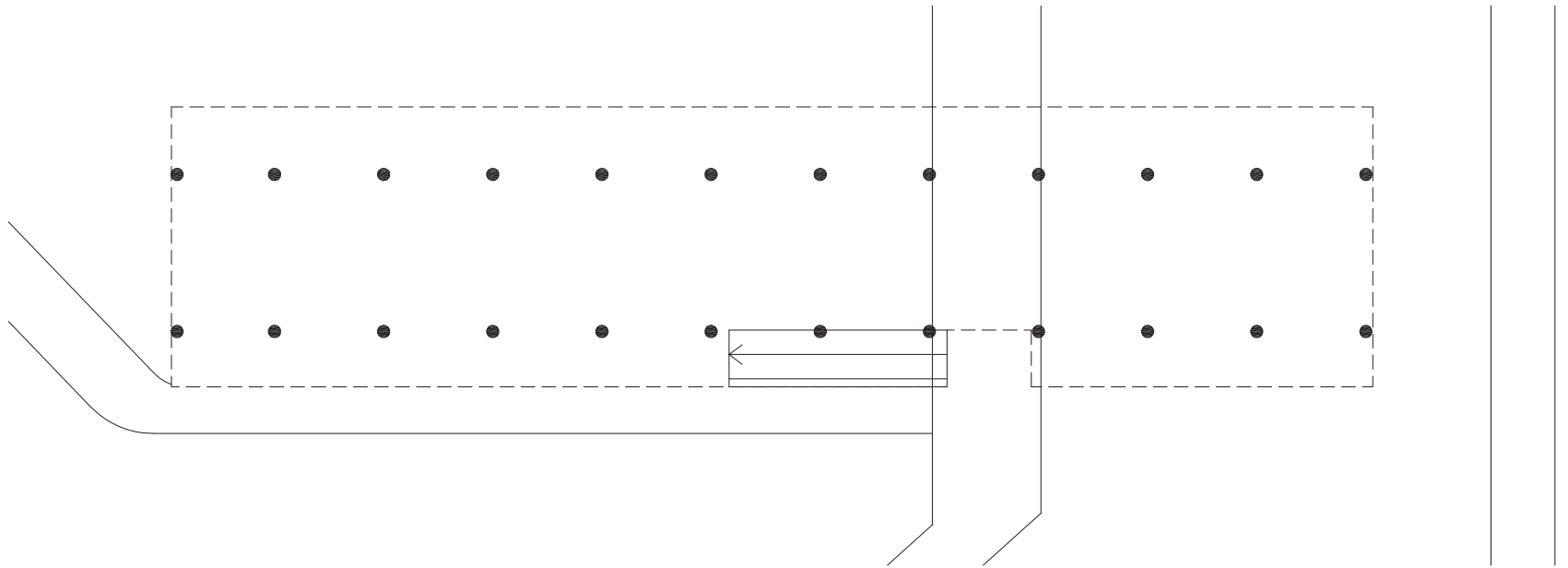
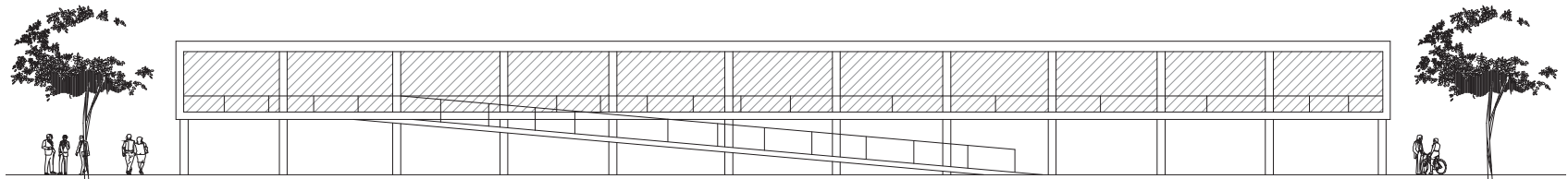
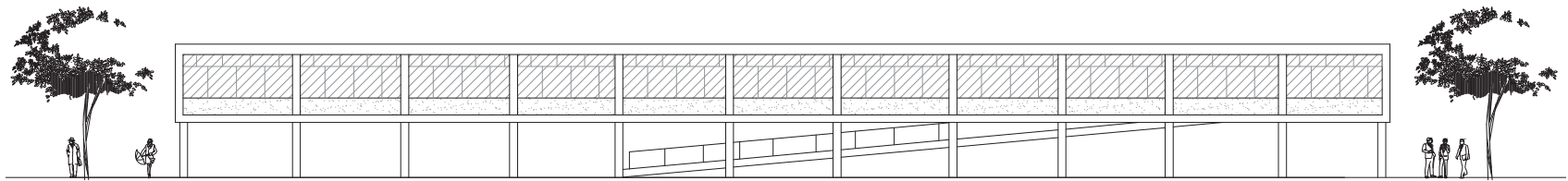


Fig21: Administración. Plantas sótano y baja



5m

Fig22: Administración. Fachadas norte y sur

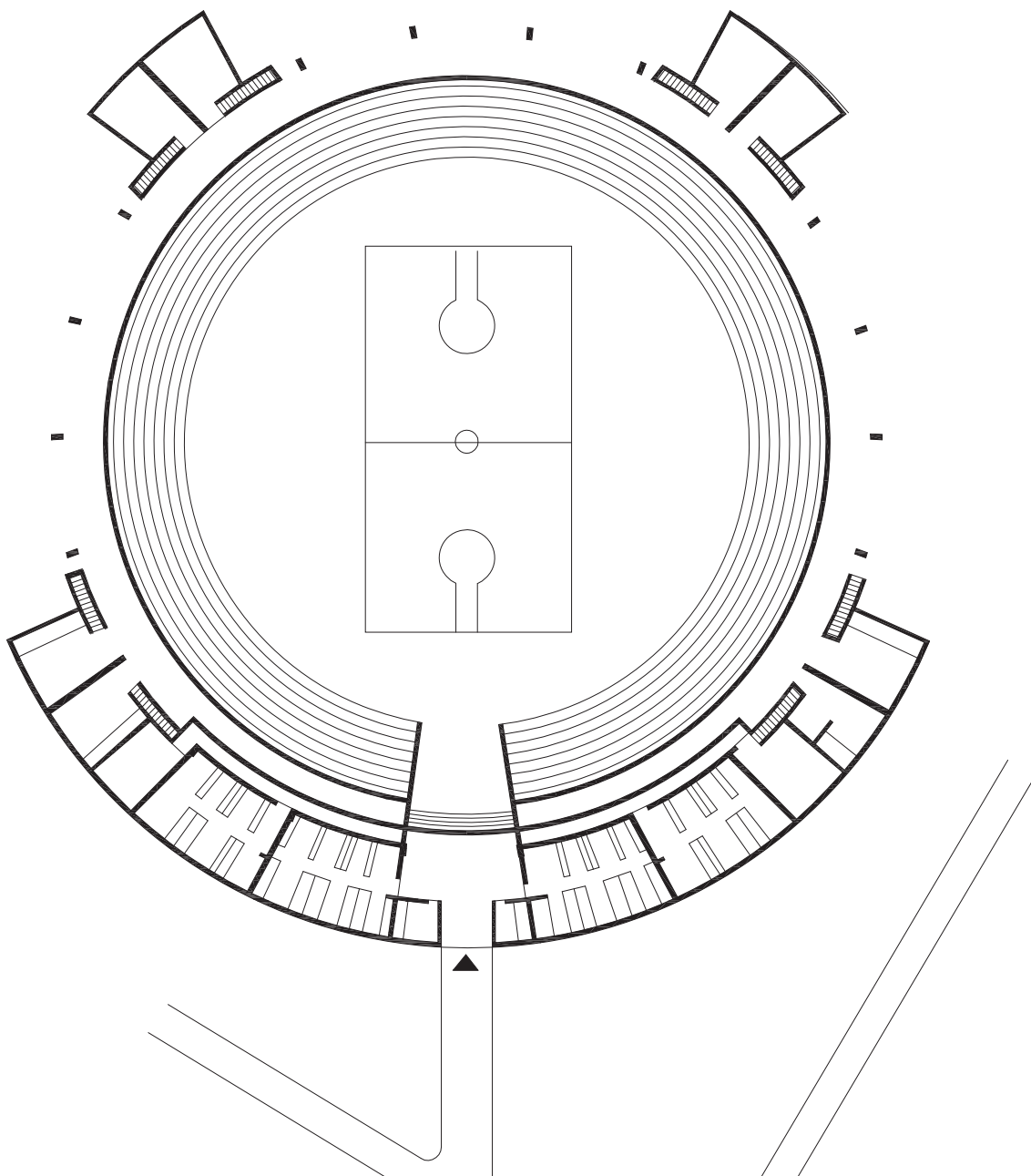


Fig23: Polideportivo. Planta sótano

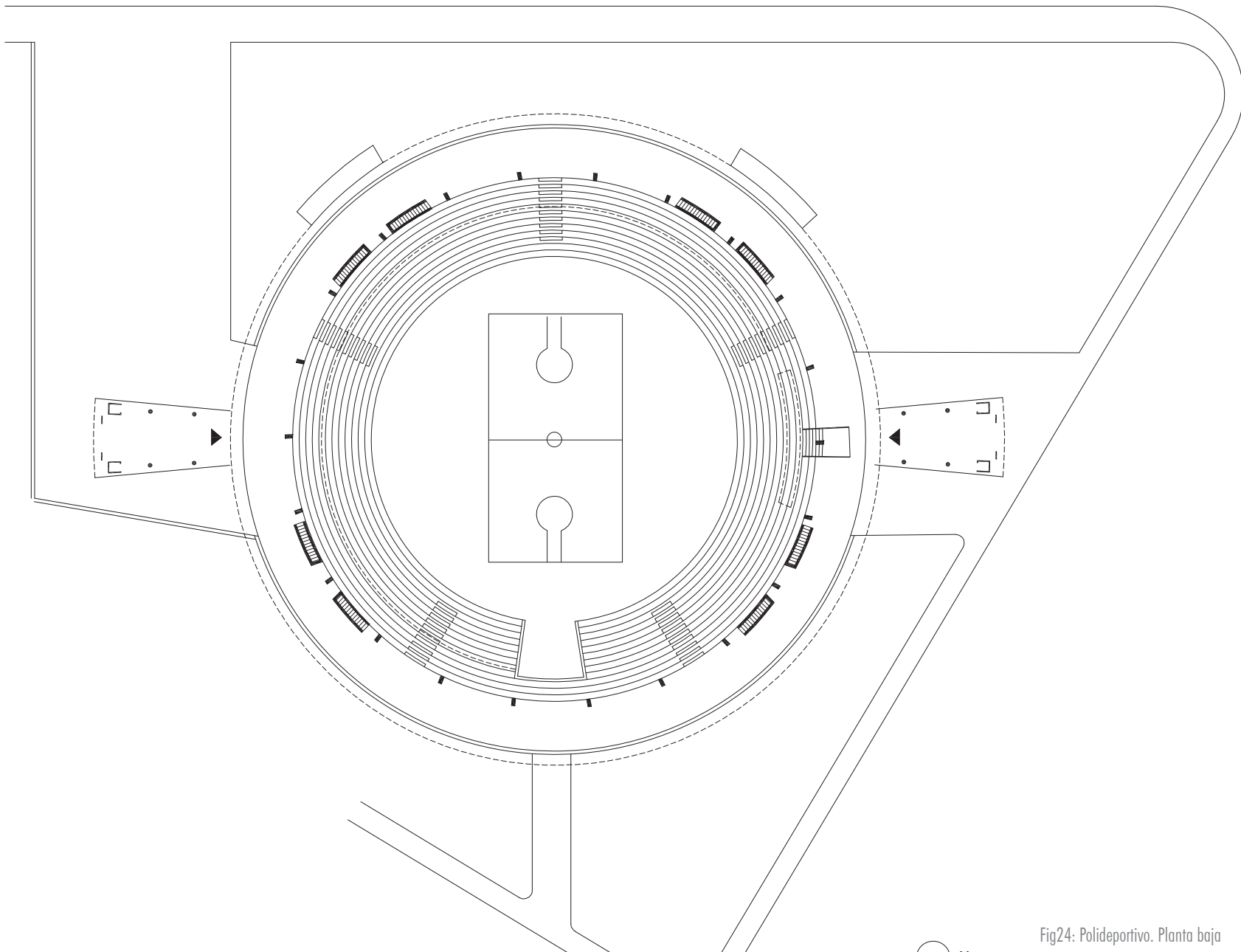
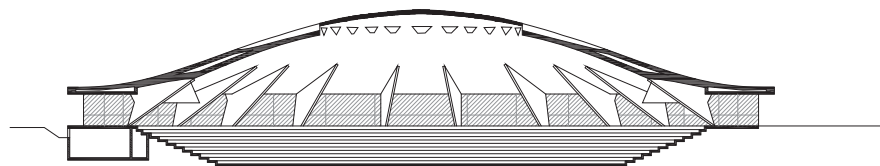
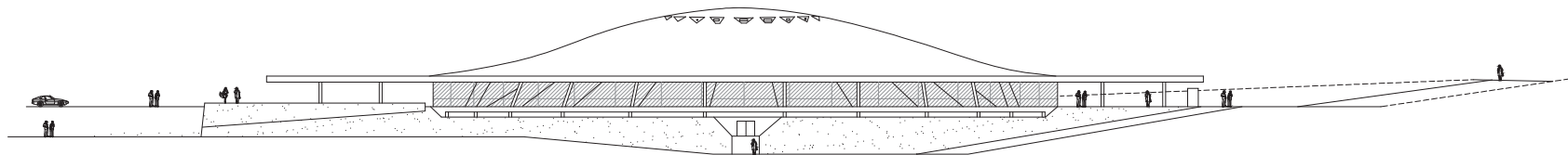


Fig24: Polideportivo. Planta baja



10m



Fig25: Polideportivo. Alzado y sección

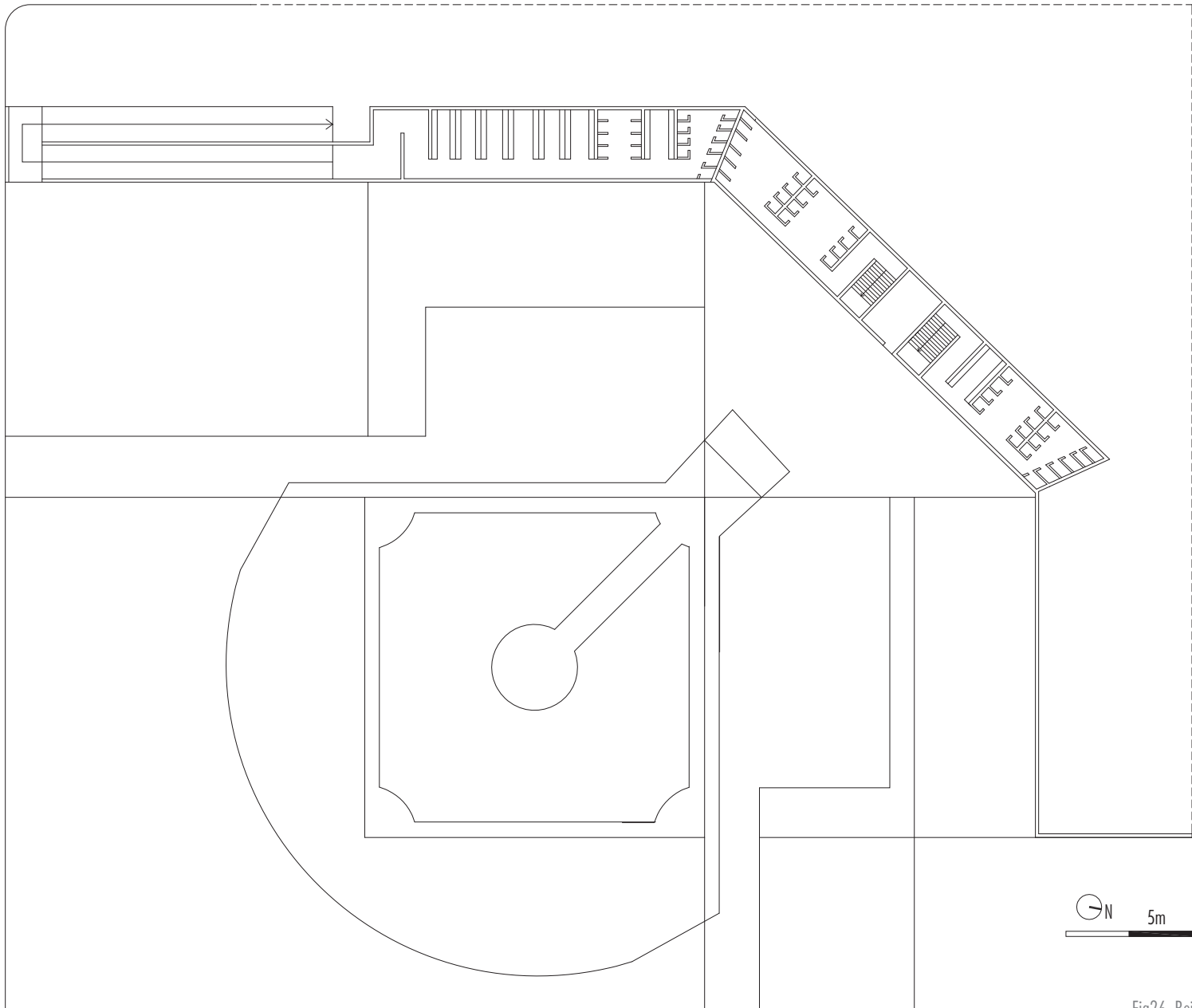


Fig26: Beisbol. Planta sótano

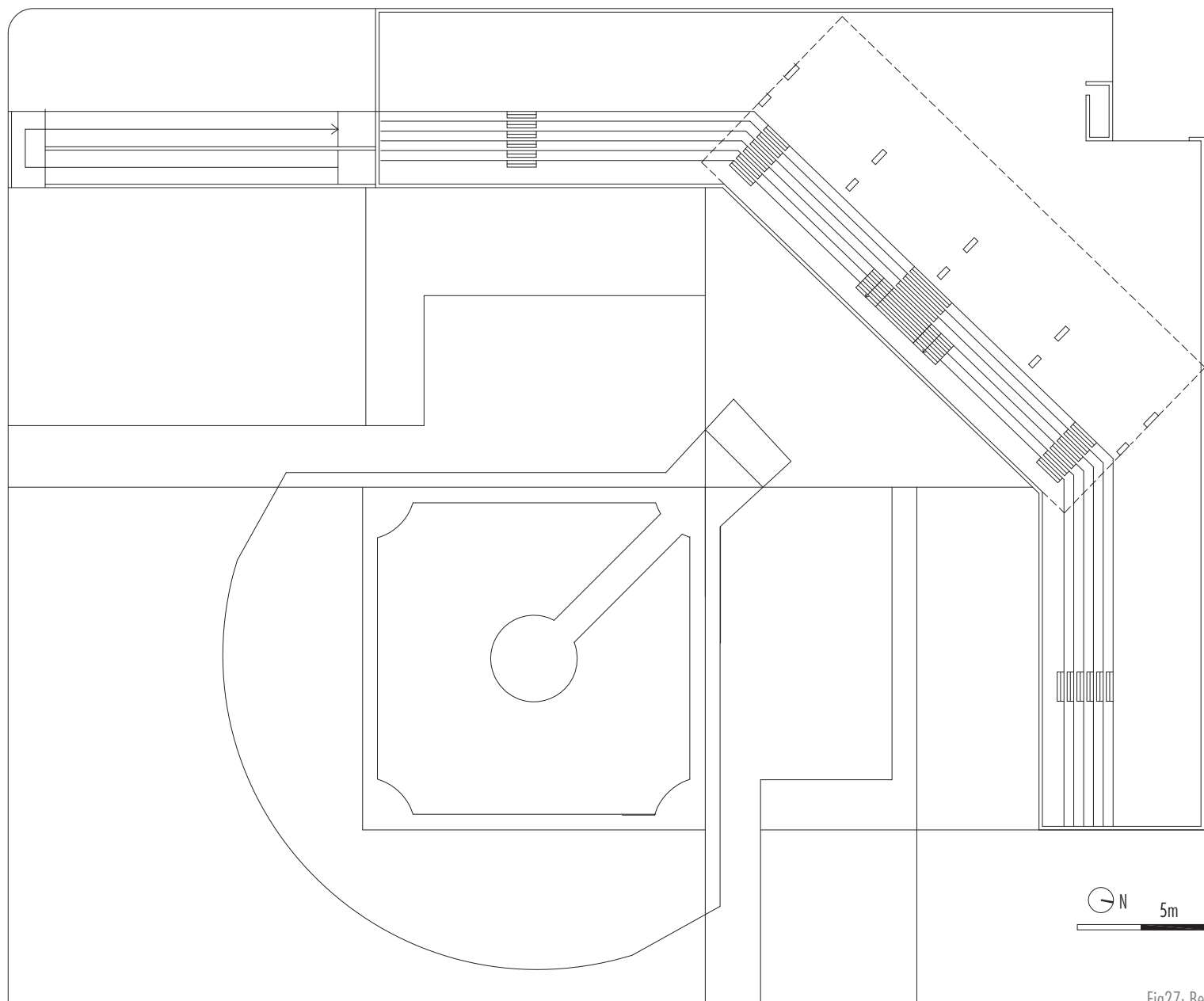


Fig27: Beisbol. Planta baja

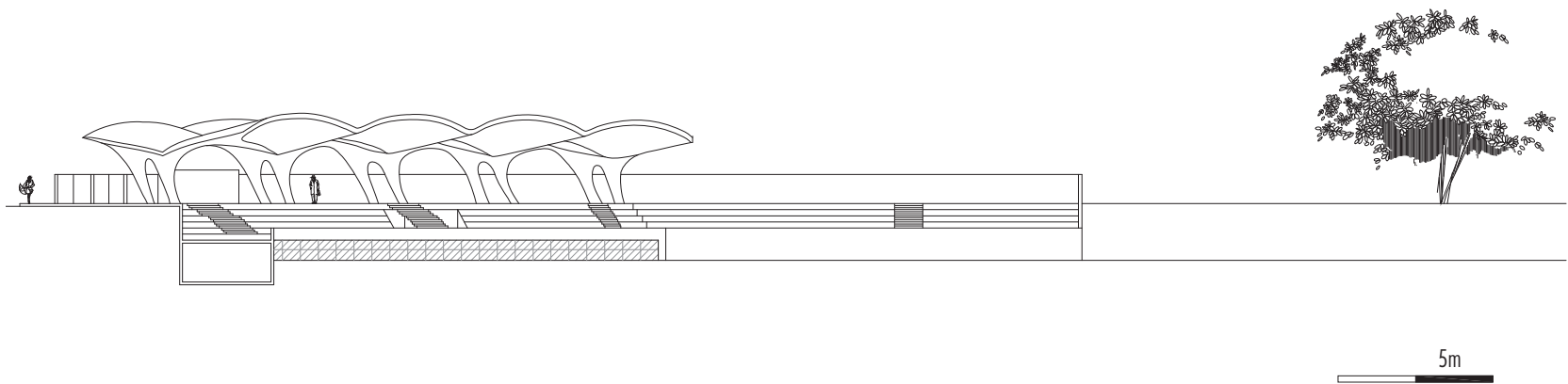
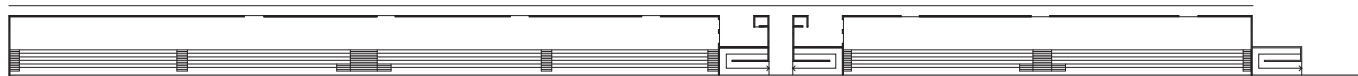


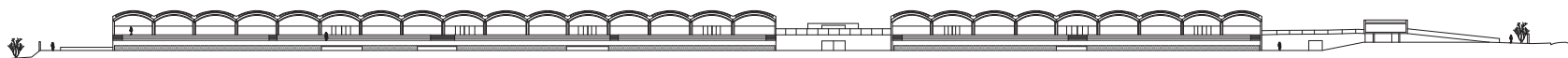
Fig28: Beisbol. Alzado



Planta sótano.



Planta baja.



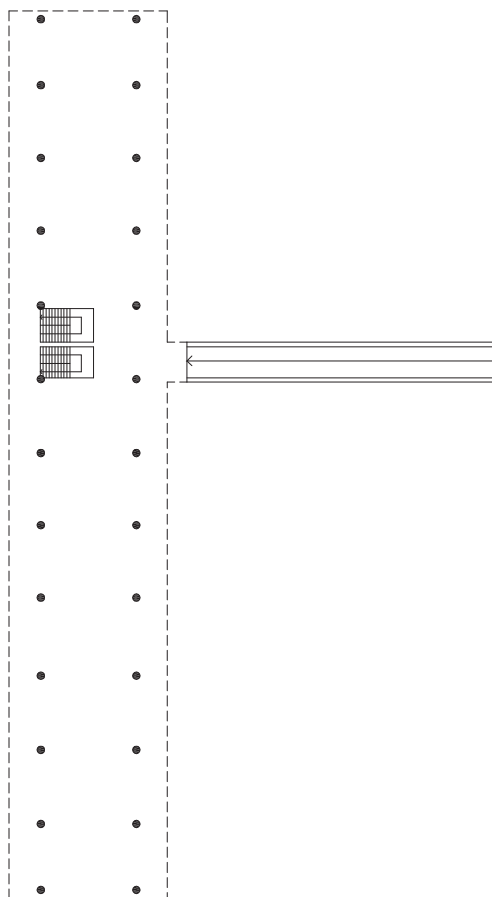
Fachada este.



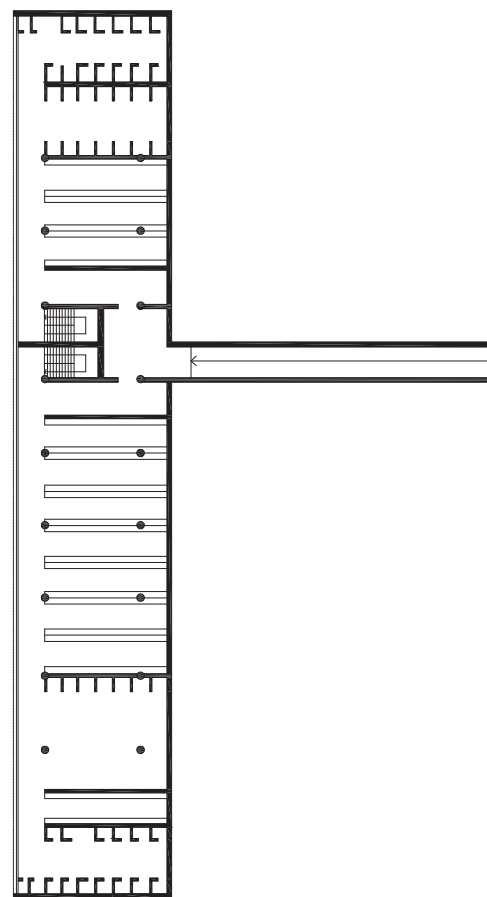
Fachada oeste.



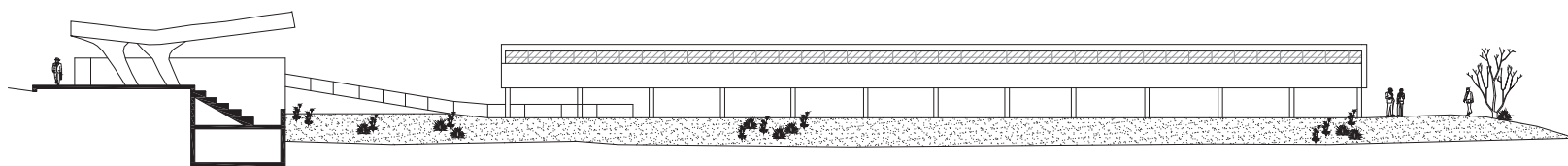
Fig29: Graderío canchas tenis y piscinas



Planta baja.



Planta superior.



Fachada oeste.



 Fig30: Vestuarios piscina

“Artigas era una persona de personalidad muy fuerte. Era muy inteligente, un hombre con mucha sabiduría. Era un ciudadano del mundo, conocía mucho sobre muchas cosas. Para él, arquitectura no era solo arquitectura, era lo que estaba alrededor, en el mundo. Todo tenía influencia. Iba a buscar lo que está en el mundo. Por toda la cultura, todo el ambiente en la obra. (...) La obra de Artigas es suya. Y es él. Podía tener colaboradores, pero la esencia de la obra es de él. Esto pasa con todos los grandes arquitectos. Trataba todos los detalles de la obra, si no, se queda una patchwork”. Dibujaba como quería que se quedara, después un especialista veía como se podía construir. Era, antes de todo, un gran hombre, y un gran arquitecto.”

Paulo Mendes da Rocha
18/12/2001

CONCLUSIONES

LA FORMACIÓN DE UN LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

Como visto en el análisis individual de cada edificio, Artigas ha utilizado en Londrina, muchas veces por primera vez, varios elementos del ideario moderno que luego se tornarían constantes en su obra madura.

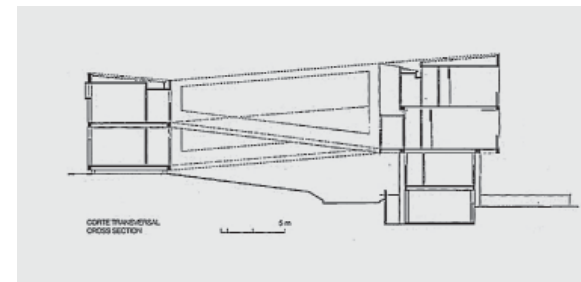
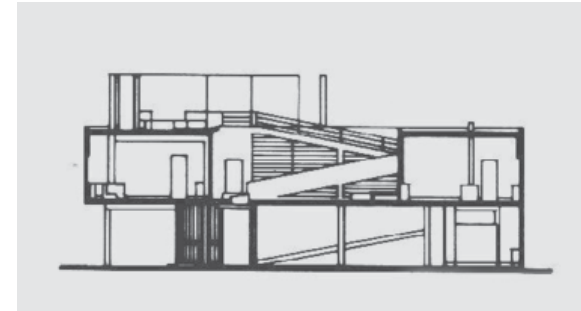
Aquí se pretende hacer un análisis más profundizado de cada uno de estos elementos, definiendo de qué manera han sido utilizados, con qué frecuencia, y su presencia o no en la obra anterior y posterior del arquitecto. Para este análisis el redibujo de los proyectos ha sido necesario para poder entender su metodología de trabajo, para desvendar puntos que por falta de material gráfico no estaban del todo claro, y para finalmente comprender y abarcar el alcance de sus soluciones plásticas. Sobre este punto cabe aclarar que los dibujos 3D han sido propuestos como instrumentos de trabajo, para una mejor comprensión del volumen de cada edificio, y como forma de aclarar puntos que no se apreciaban en los proyectos. En ningún momento se buscó la ejecución de imágenes renderizadas de gran calidad, ya que la falta de conocimiento sobre el tema por parte de la autora no lo permitía, y se juzgó importante que este trabajo fuera ejecutado por la misma, para que así sirviera en el análisis de los edificios. Por eso las imágenes son presentadas en forma de bocetos, con un acabado sencillo, y están presentes para ilustrar las decisiones proyectuales y los volúmenes externos de los edificios.

En realidad, algunos de los temas tratados aquí no se tratan de elementos propiamente dicho, ya que están englobados, además, las técnicas y materiales que Artigas asimila e incorpora a su obra, que tienen relevancia en la composición del proyecto. La repetición en la utilización de los mismos elementos comprueba que Artigas estaba satisfecho con el resultado del diseño realizado aquí y que serían utilizados luego en proyectos posteriores. Al final, queda la comprobación que realmente en Londrina empieza a surgir el camino que llevaría el arquitecto a las principales soluciones plásticas y proyectuales características de su obra posterior.

El principal objetivo de este análisis es explicar la importancia de estos elementos en el lenguaje plástico de Artigas. Apuntar como la aplicación de los nuevos conceptos orientó el nuevo rumbo que su obra tomaría después de este periodo, y la contribución que aportaron al conjunto de obras del arquitecto y al panorama arquitectónico moderno brasileño como un todo.

Uno de los elementos de presencia más marcada en los edificios de Londrina son las rampas. Utilizadas por primera vez en Brasil a finales de los años 30¹, en la obra de Artigas nos remite varias veces a la sintaxis Corbusiana, donde

¹ Aparece en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud Pública, en 1936, de Lucio Costa y equipo; en el proyecto de Luis Nunes para la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de Recife, en 1937; y en el pabellón para la feria de New York de 1939, proyecto de Lucio Costa y Oscar Niemeyer.



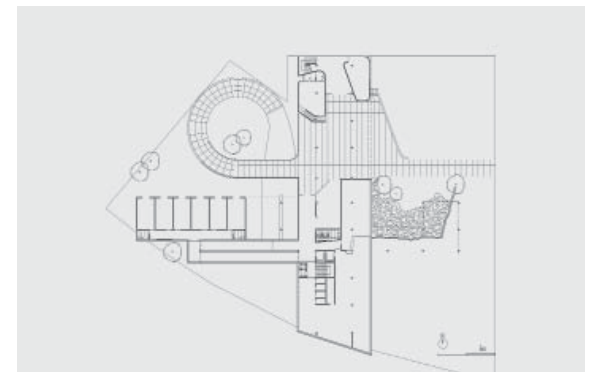
Arriba: Fig1: Ville Savoye. Le Corbusier, 1929
Fig2: Hospital São Lucas, Curitiba, 1945
Fig3: Hospital São Lucas, Curitiba, 1945. Sección

estas surgían como un elemento plásticamente importante, con posición central en la ordenación del conjunto y en su organización funcional, actuando como elemento generador de la forma del proyecto. Como en la *Ville Savoye*, por ejemplo, este elemento asume protagonismo en el ambiente, lo estructura y lo define tanto plásticamente cuanto funcionalmente.

En la obra de Artigas aparece por primera vez en el proyecto del Hospital São Lucas, en Curitiba, en 1945, y después en el edificio Louveira, en São Paulo, en 1946. En ambos casos la rampa, además de la evidente función de circulación vertical, asume dos características principales que se tornarían marcas en las obras de Londrina y en la obra posterior del arquitecto. La primera de ellas, es que asume el papel de elemento integrador y articulador de los espacios. Actúa como centro de conexión y organización espacial. Los espacios se desarrollan a su alrededor, y forman núcleos que se conectan y se ordenan a través de ella. La segunda característica es que se transforma en un elemento plástico y compositivo en la fachada. En algunos casos, como en el Hospital São Lucas y en la Casa da Criança, se trata de un elemento interno que aparece y destaca en el volumen exterior. Cerradas externamente, estas delimitan los espacios exteriores y su volumen forma patios internos en el terreno, a los cuales ellas se abren. En otros casos, como en los vestuarios del Londrina Country Club, o en la administración y en los vestuarios del Estadio de Londrina, están dispuestas directamente en el plano exterior de la fachada, asumiendo aun más la función plástica². Ganan protagonismo, forman el diseño del alzado y definen el volumen. Se tornan un elemento de la expresión estética arquitectónica adoptada. La marca principal del edificio. En el edificio Louveira y en el Hospital de Londrina, la forma curva acentúa aun más esta particularidad. La pieza, de forma sinuosa, une los bloques y conecta los espacios integrándolos con el jardín, haciendo la extensión del espacio externo hacia dentro del edificio.

Otra manera de utilización de las rampas iniciada en Londrina y presente en su obra posterior es la de elemento de unión de dos bloques ortogonales. El Hospital de Londrina y la Casa da Criança son dos ejemplos de eso. Artigas resuelve el programa con dos bloques ortogonales, y en la unión de estos surge la rampa, que conecta los dos volúmenes, facilitando el acceso a todos los ambientes internos, y componiendo la fachada como un elemento independiente. La primicia de la idea es el Hospital São Lucas, pero este está formado por dos bloques paralelos unidos por la rampa, también cerrada exteriormente manteniendo en la cubierta su inclinación, dejando claro en el volumen exterior su papel articulador.

Pero quizá la herencia a su obra posterior más presente es la división de la planta en medio niveles, como en la Estación de Autobuses, y la conexión de estos por medio de tramos de rampas, proporcionando gran fluidez y continuidad espacial al edificio, utilizando además grandes superficies acristaladas y espacios abiertos para el incremento de la integración de los ambientes, y de estos al espacio exterior o a los patios. Esta misma solución la 2 Aunque no se tratara de una rampa, sino de una escalera, también se encaja en este aspecto la solución propuesta para el edificio Autolon.

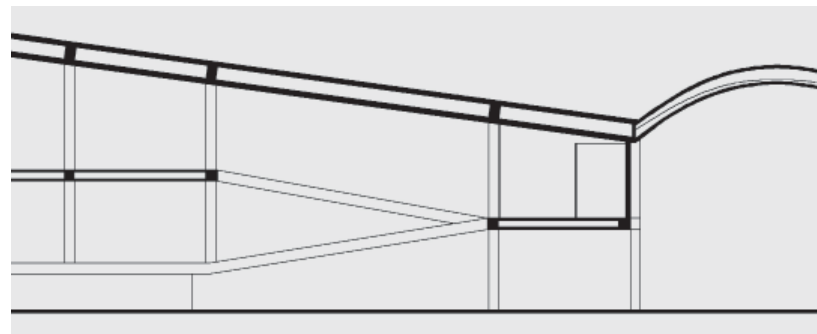
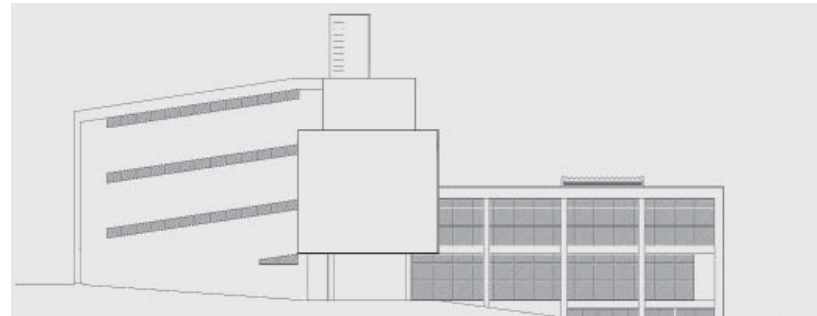
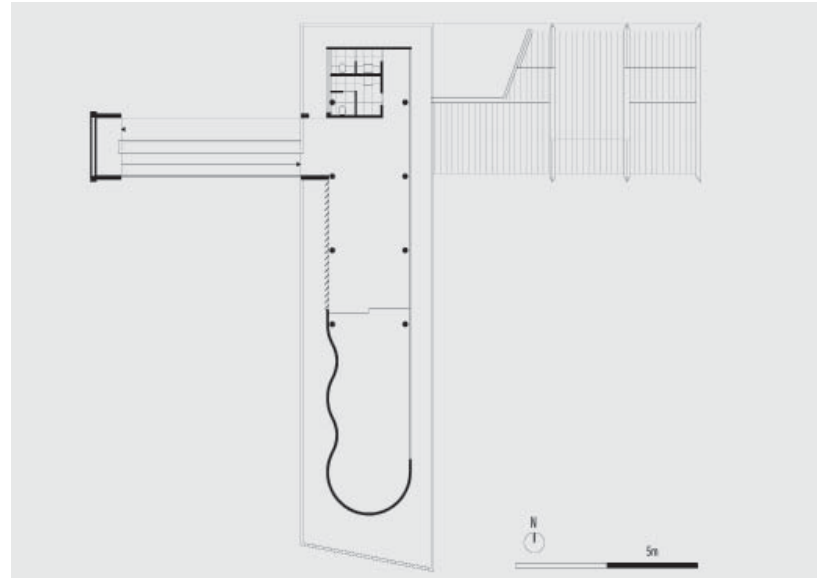


Arriba: Fig4: Proyecto original. Vestuarios Londrina Country Club, 1951

Fig5: Administración Estadio de Londrina, 1953

Fig6: Rampa jardín. Edificio Louveira, 1946

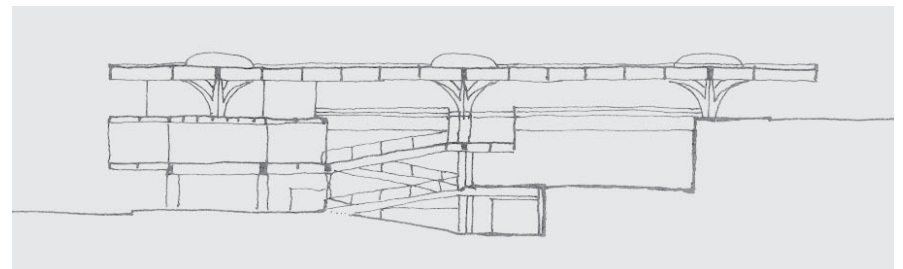
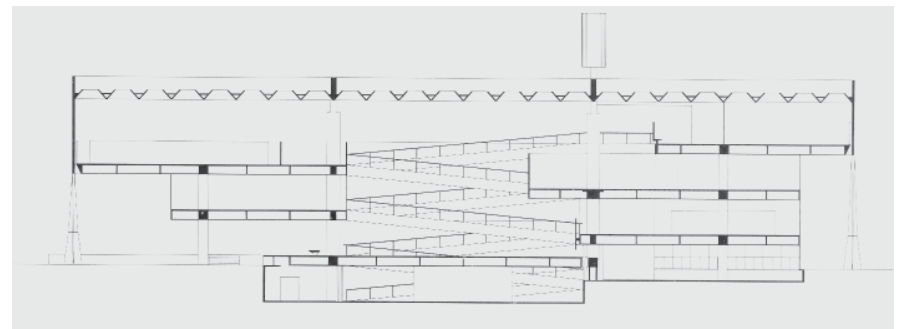
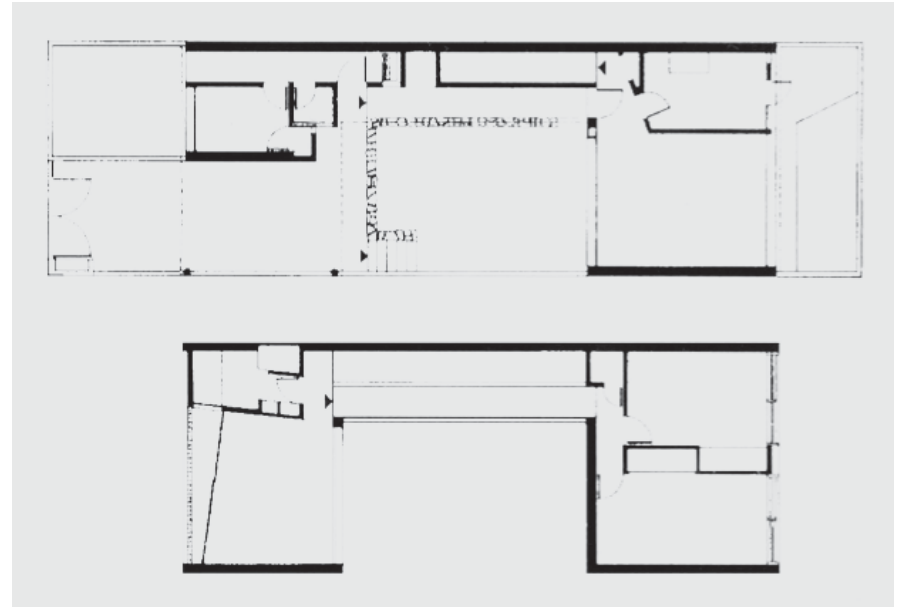
Fig7: Planta baja. Hospital de Londrina, 1948



Derecha: Fig8: Planta Solarium Casa da Criança, 1950

Fig9: Alzado Casa da Criança, 1950

Fig10: Sección por rampa. Estación de Autobuses, 1948



Derecha: Fig11: Residencia D ´ Stefani. São Paulo, 1949
 Fig12: Sección Facultad de Arquitectura. São Paulo, 1962
 Fig13: Sección estación de autobuses de Jaú. Jaú, 1973

repite en el proyecto de la residencia D ´ Stefani y en su segunda residencia, ambas de 1949, con una organización espacial de planta casi idéntica. A gran escala, la idea atinge su ápice en el proyecto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo, donde un edificio, bajo una cubierta única que abriga todas sus funciones, está resuelto por plantas a diferentes niveles unidas por rampas que conectan los espacios en un gran vacío y que permite visuales del edificio como un todo, en un espacio totalmente libre de barreras. Otro proyecto de destaque de su obra madura en que este esquema vuelve a aparecer es la estación de autobuses de Jaú, proyecto de 1973, donde una vez más las rampas hacen la transición entre los espacios internos, que están dispuestos a medio niveles, y el espacio exterior, que debido a la gran inclinación de la parcela permite que se acceda al edificio por diferentes cotas.

Una característica que cabe destacar de los proyectos de Londrina es la acentuada inclinación presente en las rampas. La gran mayoría de ellas posee inclinación superior a los 14%³, cuando la normativa de la *ABNT* - Asociación Brasileña de Normas Técnicas - estipula un máximo de 8,33%⁴. Las excepciones son los proyectos del Hospital de Londrina, cuya rampa tenía una inclinación del 8%, y del edificio de la administración del Estadio de Londrina, cuya inclinación era del 8,5%⁵.

Otro elemento de presencia constante en el conjunto de Londrina⁶, el *brise-soleil* aparece aquí por primera vez en la obra del arquitecto, y aunque Artigas haya utilizado este dispositivo en tantas ocasiones durante este periodo, que podemos llamar de experimentación, en su obra posterior no lo volvemos a encontrar.

Este sistema, “creado” en 1933 por Le Corbusier a partir de una reinterpretación de la celosía marroquí, tiene la función de proteger edificios en zonas de clima caluroso que poseen grandes superficies acristaladas, , mejorando así las condiciones térmicas de la edificación, además de resolver el cerramiento exterior de los edificios sin exponer las vicisitudes del proyecto, unificando y uniformizando el plano de la fachada. La idea de Le Corbusier para el proyecto de Argelia, no construido, ha sido utilizada a larga escala por los arquitectos brasileños, que no solamente han incorporado sus ideas, como las reinventaran. Uno de los primeros edificios a presentar tales dispositivos fue el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro, en 1936, y a partir de ahí los encontramos en varios edificios, con diferentes sistemas y posiciones, como en la Obra do Berço, de Oscar Niemeyer, proyecto de 1937 o en la 3 Polideportivo del Londrina Country Club, 18%; Santa Casa de Londrina, 18%; Estación de Autobuses, 17%; Vestuarios del Londrina Country Club, 16%; Casa da Criança, 15%; Polideportivo del Estadio de Londrina, 14%.

4 ABNT NBR 9050, del 31/05/2004. No se ha encontrado las normas de la época de la construcción de los edificios, y en realidad se cree que aun no existían, ya que las leyes de accesibilidad en Brasil surgirían en fechas bastante posteriores.

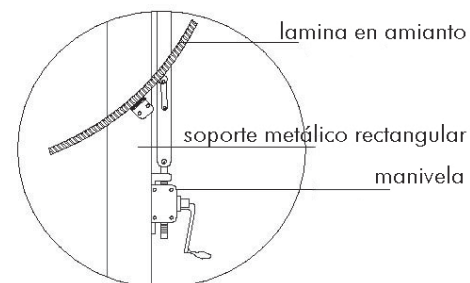
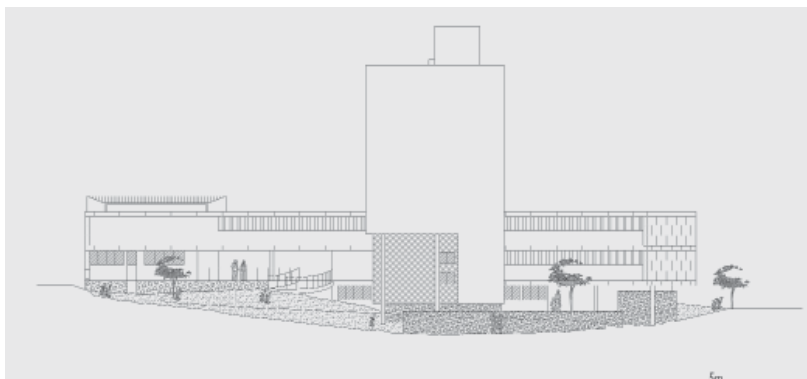
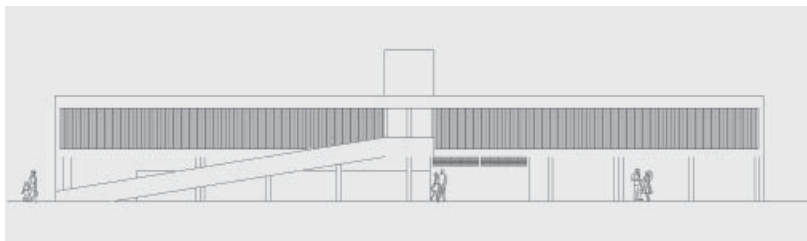
5 No es posible definir la inclinación de las rampas de algunos de los proyectos, por falta de secciones que informen la altura de las plantas.

6 De los doce proyectos, seis disponían, en su fase final o en proyectos anteriores, este tipo de protección solar, y otros dos poseían otro dispositivo similar.



Arriba: Fig14: Ministerio Educación y Salud, RJ. Costa y equipo, 1936

Fig15: Edificio ABL, Rio de Janeiro. Milton y Marcelo Roberto, 1936



Isquierda: Fig16:Estación de Autobuses, 1948

Fig17: Vestuarios Londrina Country Club, 1951

Fig18: Hospital de Londrina, 1948

Derecha: Fig19: Edifício Autolón, 1948

Fig20: Detalle brise soleil estación de autobuses

Fig21: Casa da Criança, 1950

sede de la ABI, de los hermanos Roberto, de 1936, siendo una de las características más marcadas de la arquitectura moderna brasileña.

En Londrina, Artigas incorpora este elemento a su repertorio, y lo introduce en la mayoría de los proyectos. En el primer proyecto, la Estación de Autobuses, en el proyecto ejecutivo se encuentran planos con todos los detalles del sistema, sus dimensiones, mecanismo de movilidad y materiales, lo que demuestra el cuidado del arquitecto con el proyecto. El dispositivo está compuesto por láminas ligeramente curvas en fibrocemento, dispuestas de manera horizontal, y se encuentran en la fachada Norte. Esta es la misma solución adoptada en el proyecto siguiente, el edificio Autolon, pero ahora en la fachada oeste, y se cree, por la similitud en la construcción de los elementos, que se trata de una adaptación del primer proyecto. En ambos proyectos las láminas son movibles, ampliando la eficiencia del dispositivo, ya que permite el cambio en la posición de estas a lo largo del día y de los meses del año.

Estos dos edificios poseen otras características similares en lo que concierne al sistema de *brise-soleil*. En ambos casos, los dispositivos están colocados con una separación a la pared exterior⁷ que facilita la ventilación interior y permite que el aire circule por detrás de la protección, lo que ayuda a bajar la temperatura de la pared que se encuentra detrás. Además, las láminas fueron pintadas en color blanco, que ayuda en la reflexión de los rayos solares, una vez más aumentando la eficiencia del sistema. La fachada de ambos edificios posee un 23% de la superficie de abajo sin protección, lo que facilita la circulación del aire, y compone del ritmo en el volumen exterior⁸.

A partir del proyecto para el Hospital de Londrina, tercer proyecto en que Artigas utiliza el brise como elemento de protección solar, el arquitecto cambia la disposición adoptada en la posición de las láminas. En los proyectos siguientes, estas están dispuestas de manera vertical, encajadas entre los forjados superior e inferior. En ninguno de estos proyectos aparecen planos de detalles del sistema, y como apenas la Casa da Criança fue construida, la tomaremos por base para el análisis del sistema⁹. Se tratan de láminas en fibrocemento, material utilizado en todas las propuestas, con 1cm de espesor y dispuestas a un ángulo de 45°. Son fijas, y ocupan toda la extensión de la planta. Como en la estación de Autobuses y en el edificio Autolon, fueron pintadas de blanco, lo que favorece la reflexión de los rayos solares. La semejanza al proyecto de la Obra do Berço, de Oscar Niemeyer, es evidente, aunque en este las láminas son movibles, lo que incrementa la efectividad del sistema.

La adopción del *brise-soleil* en sus proyectos no se trata solamente de una decisión por el uso de un dispositivo de protección solar, además se trata de un elemento plástico compositivo de la fachada¹⁰. Eso queda evidente cuando

7 50 cm en el caso de la Estación de Autobuses, y 70cm en el edificio Autolon.

8 En el caso de la Estación de Autobuses, la parte superior de la ventana, equivalente al 14% de esta, tampoco presenta protección.

9 Resaltando que en los demás edificios el *brise-soleil* está representado gráficamente de igual manera en este.

10 Una solución que, entre otras cosas, unifica y organiza el plano, como mencionado anteriormente.



Arriba: Fig22: Obra do Berço, Rio de Janeiro. Oscar Niemeyer, 1937

Fig23: Estación de Autobuses, 1948

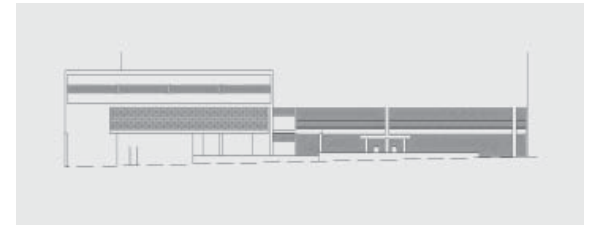
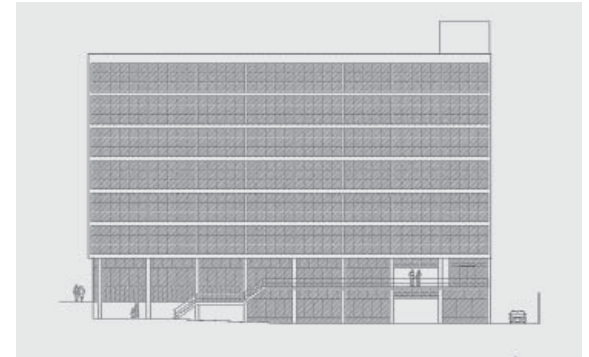
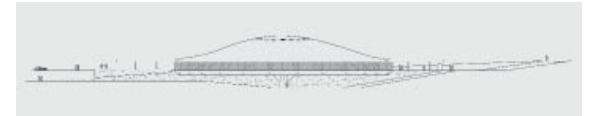
se analiza el proyecto de los vestuarios del Londrina Country Club, donde Artigas, en el proyecto ejecutivo¹¹, prevé su colocación en la fachada sur del edificio, orientación que no recibe gran cantidad de radiación solar y que no suele recibir ningún tipo de protección, lo que lleva a pensar que su preocupación quizá estaría más dirigida a los aspectos plásticos del edificio. La presencia del *brise-soleil* dota identidad al volumen del edificio. Son elementos que componen el plano de la fachada y le imprime movimiento y dinamismo, además de un aspecto de modernidad. En las obras de Londrina, juegan entre los planos macizos y los livianos cerramientos en cristal, utilizan los forjados como una moldura que dona fuerza a volúmenes ligeros. Acaban por tornarse elementos de referencia y marca arquitectónica, remitiendo a los principios modernos buscados por Artigas por estos años.

Otra gran innovación propuesta por Artigas en la ciudad es el uso de grandes superficies acristaladas de piso a techo. El arquitecto utiliza este artificio en prácticamente todos los proyectos aquí estudiados¹², y en cada caso, logrando diferentes resultados. Además de ser una innovación plástica, cabe resaltar la dificultad que el arquitecto debe haber encontrado debido a los altos costes del material, a la dificultad para conseguirlo y transportarlo, y además, la dificultad en la mano de obra local.

Uno de los principales objetivos de Artigas al proyectar el conjunto de Londrina, conforme él mismo ha reiterado en varias ocasiones, era la integración de los espacios público y privado en sus edificios. El plano acristalado ha contribuido a este propósito, con la concepción de espacios que se “apropian” del espacio exterior, se integran a ellos y se dejan invadir por los mismos. Esta idea de integración total es facilitada por la transparencia que el cristal confiere. En conjunto con otros elementos, promueve una total continuidad espacial e integración de los ambientes. En el caso de la estación de Autobuses y del edificio Autolon, permite que en los recorridos se pueda visualizar todo el edificio, así como el espacio exterior. El sentido de transparencia queda presente en todo el proyecto, y permite visuales desde el exterior de todo el edificio, invitando al espectador a adentrarse en el ambiente interno. Esta también es la sensación creada por el cerramiento en cristal de la planta baja del cine Ouro Verde, y de los proyectos para los dos deportivos, del Londrina Country Club y del complejo del Estadio de Londrina. La de abrir el edificio al público, haciendo con que este se sienta invitado a adentrarlo. Aquí, además, el cristal refuerza otra idea del arquitecto, utilizada en muchas ocasiones en su obra posterior. Es una de las características de lo que luego llamarían de la arquitectura del caparazón, donde una estructura maciza y pesada - la cubierta - gana solidez en el volumen, pero al llegar al suelo niega esta fuerza. La pared en cristal y los pilares hacen posible esta sensación, potencializando la sensación de “levantar” el edificio del suelo, haciendo con que este parezca estar suelto de este. Se torna el aspecto ligero de la edificación, su parte frágil.

¹¹ Luego estos elementos no han sido construidos, no se sabe la razón.

¹² A excepción de los vestuarios del Londrina Country Club y del Estadio de Londrina.



Arriba: Fig24: Polideportivo Estadio de Londrina, 1953

Fig25: Edificio Autolon., 1948

Fig26: Puesto de servicios Autolon, 1951

Fig27: Residencia Milton Ribeiro de Menezes, 1952

En la planta baja del edificio Autolon, así como en los edificios para el puesto de servicios de la sociedad Transparaná y Autolon, las fachadas son tratadas como un gran escaparate en cristal que permite la visualización completa del interior y por consecuencia del producto expuesto. Eso confirma la idea impresa en las demás obras de integración de los espacios interiores y exteriores a través del plano transparente. Además, juega a favor de la actividad desarrollada en el edificio, exponiendo sus funciones al público que se encuentra en el espacio urbano adyacente.

Incluso en la residencia Milton Ribeiro de Menezes Artigas utiliza en plano de cristal de piso a techo en la fachada principal, en una total innovación para los criterios de la ciudad. En realidad, hay que mencionar que mismo en sus proyectos residenciales posteriores en que Artigas utiliza este elemento, casi siempre están implantados en la parte posterior o lateral del terreno, no como aquí, delante de la calle y sin ningún tipo de barrera visual a esta.

En la reforma de la Santa Casa y en el Hospital de Londrina, Artigas utiliza el bloque de la escalera para la inserción de una gran pared en cristal, que ocupa el volumen por entero, y juega con las líneas horizontales impresas por las ventanas alargadas y las persianas del bloque que se encuentra al lado. Es en este volumen que Artigas abre el edificio al exterior, lo conecta al espacio circundante, y captura la luz solar para dentro de él.¹³ Ya en la administración del Estadio de Londrina, y en la Casa da Criança, la superficie acristalada rematada por los forjados superior e inferior definen el volumen del edificio, e imprime ligereza y elegancia al mismo.

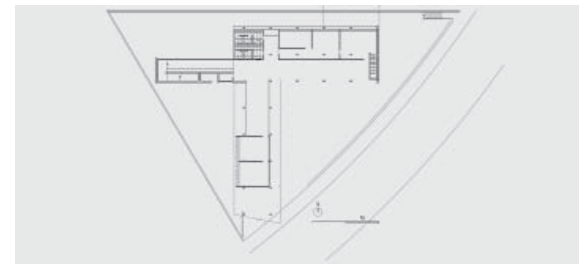
En realidad, esta preferencia del arquitecto acaba por provocar problemas con relación al confort térmico en los edificios. En la gran mayoría de los casos¹⁴, la fachada Este se encuentra acristalada, y como esta recibe incidencia solar directa durante casi toda la mañana, la mayor parte del año, eso provoca¹⁵ un gran calentamiento de los ambientes internos de los edificios. En algunos casos, como el edificio Autolon, la estación de autobuses y la Casa da Criança, los usuarios intentan minimizar este problema con la colocación de cortinas, persianas o filmes oscuros en los cristales, además de los aparatos de aire acondicionado, comprometiendo la concepción original de transparencia del proyecto, así como de la limpieza del plano de la fachada.

Como citado, la utilización de grandes superficies en cristal favorece además la integración entre los espacios interior y exterior, y Artigas refuerza la idea utilizándose también de otros artificios. A través de invasiones del cuerpo del edificio hacia los límites de la parcela, algunas veces de manera sutil, como en el caso de la Casa da Criança y del

13 Hay que resaltar que el programa de ambos edificios no permiten esta integración con el espacio urbano, ya que se tratan de instalaciones, habitaciones y dormitorios de un hospital, y el bloque de la rampa es el único espacio interno que se puede abrir y conectar de esta manera.

14 Edificio Autolon, Casa da Criança, Puesto de servicio Transparaná, residencia Milton Ribeiro de Menezes. En el puesto de servicio Autolon, este elemento se encuentra en las fachadas norte y oeste, perjudicando aun mas en la conservación del confort térmico del edificio.

15 O provocaría, en los casos en que los edificios no han sido construidos.



Arriba: Fig28: Santa Casa de Londrina, 1952

Fig29: Hospital de Londrina, 1948

Fig30: Planta baja Casa da Criança, 1950

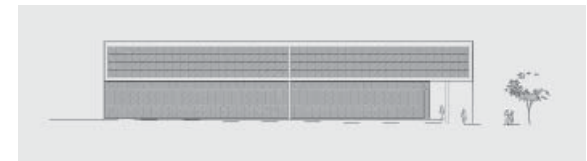
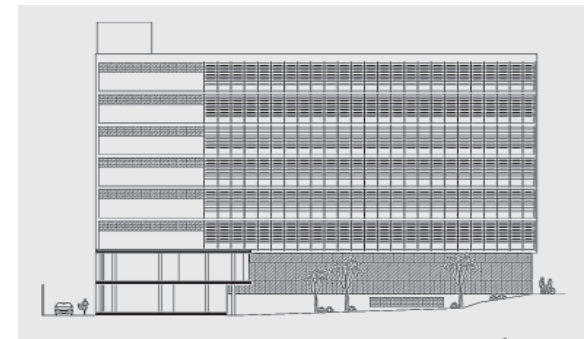
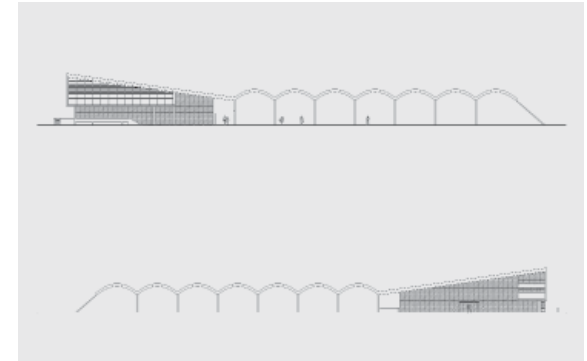
Fig31: Edificio Autolon, 1948

Hospital de Londrina, donde una pequeña parte de la planta superior avanza sobre el muro exterior, otras veces de manera mucho más marcada, como en el edificio Autolon, donde Artigas proyecta la escalera y la terraza de acceso al edificio directamente en la acera pública, o en el cine Ouro Verde, donde todo el volumen de las plantas superiores avanza sobre el paseo, soportados por pilares de presencia marcada en planta baja. En los edificios de los vestuarios del Londrina Country Club, y de los vestuarios y administración del Estadio de Londrina, aunque el espacio circundante pertenezca al mismo conjunto, la idea impresa es la misma. Las rampas se proyectan más allá del espacio del edificio, invaden el espacio exterior y hacen la conexión de este a la zona interna de la obra. Un segundo punto que permite una gran integración entre el urbano y el privado, muy presente en Londrina, es la creación de plazas o jardines privados que se tornan la continuación natural de plazas públicas, como que cediendo espacio para que estas se amplíen y lleguen hasta la entrada misma del edificio. Eso está presente en la estación de Autobuses, en el conjunto del cine Ouro Verde y edificio Autolon, en el Hospital de Londrina y en la Casa da Criança. Estos espacios se tornan la transición perfecta, transformando el espacio privado en una prolongación de la plaza pública, y viceversa. Además, sirven como un “respiro” dentro de la masa construida del centro de la ciudad. Un descanso, o una interrupción, en el *skyline* de hormigón formado por los edificios, donando a la ciudad espacios abiertos y verdes, locales de convivencia y descanso. El último elemento que promueve dicha integración es el uso de la planta libre soportada por pilotes que elevan el edificio dejando el plano del suelo libre, donde esta conexión es siempre presente y marcada. Artigas conecta los dos espacios proyectando de manera a romper con los límites y divisiones existentes. Trata el espacio como siendo único. En sus proyectos, la circulación fluye constante y fácil, y la transición entre lo que es público y lo que es privado se da de manera natural, sin barreras o líneas divisorias. No hay muros, los jardines y los espacios cubiertos soportados por pilares hacen de divisores y orientadores del flujo.

Los dos últimos elementos descritos ¹⁶ junto a grandes aperturas o vacíos en el plano de la fachada permiten la formación del plano de fachada libre, donde los pilares se retrasan respecto de la fachada, liberando a ésta de su función estructural, permitiendo total libertad en la composición de la fachada, que a partir de ahora ya no tendría que ser maciza, con pequeñas y pocas aperturas, que no interfiriesen en la estructura del volumen.

La mayoría de los proyectos de Londrina presentan estas características¹⁷. Las fachadas, muchas veces resueltas en cristal, son siempre libres e independientes de la estructura, que suele estar resuelta por una línea de pilares que se encuentra reculada con relación al plano de cerramiento al exterior, permitiendo que desde afuera se vea un volumen

¹⁶ *Brise-soleil* o elementos vasados y grandes superficies acristaladas.
¹⁷ A excepción del cine Ouro Verde y del puesto de servicios Transparaná, en la planta superior, donde se encuentran los talleres. En ambos casos, seguramente, el programa del edificio y la necesidad de cerrarlo al exterior y no mostrar las actividades internas, haya sido determinante en esta elección.



Arriba: Fig32: Estación de Autobuses, 1948

Fig33: Edifício Autolon, 1948

Fig34: Puesto de servicios Transparaná, 1950

limpio, continuo y fluido, sin ningún tipo de interferencia no deseada. Claros ejemplos de eso son los proyectos de la estación de Autobuses, del puesto de servicio Transparaná o el edificio Autolon. En ellos, nada interfiere el plano de la fachada, y el arquitecto utiliza los elementos que desea¹⁸ para componerla y buscar el resultado anhelado.

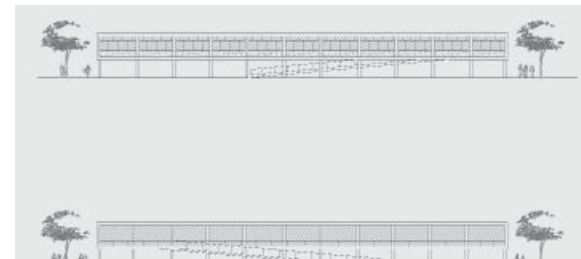
En algunos casos, como en la Casa da Criança o en las plantas baja y entresuelo del puesto de servicio Autolon, en vez de retrasar los pilares con relación al plano de la fachada, Artigas los saca al exterior. Con eso, la fachada sigue siendo libre e independiente, pero el arquitecto además evidencia otro elemento formador del ideario moderno y siempre presente en sus propuestas, los *pilotis*. En la Casa da Criança, los pilares están conectados a los forjados por medio de un encaje triangular, que “libera” la estructura vertical de la horizontal. El pilar pasa por delante del forjado sin ninguna interrupción, reforzando la idea de una estructura independiente. Anteriormente, encontramos esta solución en el edificio del Ministerio de Educación y Salud, de Lucio Costa y equipo, como citado anteriormente.

A mayor escala, los proyectos para el deportivo del Londrina Country Club y para el deportivo del Estadio de Londrina presentan la misma solución. Los pilares se desprenden del plano de la fachada, que se encuentra detrás, reculada, y proyectada en cristal por toda su extensión. Eso facilita en la resolución del programa, proporcionando más libertad al arquitecto a la hora de definir la solución plástica del volumen. El plano es libre, la estructura avanza independiente y se muestra en el volumen exterior tal cual es.

En las fachadas en que Artigas no utiliza el cristal de piso a techo, o el sistema de *brise-soleil*, generalmente aparecen las ventanas continuas y alargadas por toda la extensión de la fachada. Este elemento refuerza la horizontalidad y la integración del plano de la fachada como un todo. Como en el punto anterior, el plano exterior se libera, y las ventanas pueden abarcar todo el ancho de la construcción, mejorando la relación con el exterior. Pero hay que señalar que en apenas cuatro de los proyectos aquí estudiados¹⁹ este elemento se presenta como una franja continua por toda la extensión de la fachada. En los demás edificios, la ventana es interrumpida a intervalos por la aparición en el plano exterior de pilares o de las divisiones internas. Este es el caso del edificio Autolon, del puesto de servicios para la sociedad Autolon, la residencia Milton Ribeiro de Menezes, la Santa Casa y la administración del Estadio de Londrina, aunque apenas en este último estas divisiones se ven marcadas en el plano externo. En estos casos, aunque la horizontalidad del conjunto se mantenga, la idea de un solo elemento, limpio y sin interrupciones, pierde fuerza. La fachada se torna un poco menos ligera, y los elementos verticales imprimen un ritmo distinto al plano.

18 Planos acristalados enteros en el caso del puesto de servicios Transparaná, y estos combinados con el uso del sistema de *brise-soleil* en la estación de Autobuses y en el edificio Autolon.

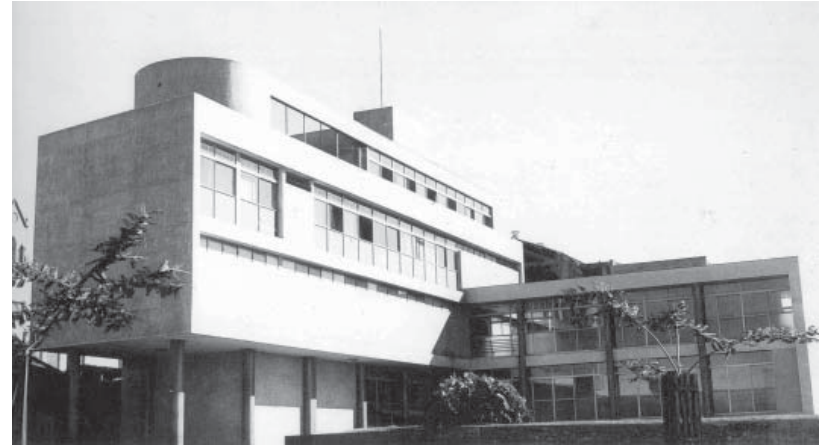
19 Hospital de Londrina, Casa da Criança, Vestuarios del Londrina Country Club y Vestuarios de la piscina del Estadio de Londrina.



Arriba: Fig35: Casa da Criança, 1950

Fig36: Administração Estádio de Londrina, 1953

Fig37: Ville Savoye, Le Corbusier, 1929



Arriba: Fig38: Casa da Criança, 1950
 Fig39: Hospital de Londrina, 1948
 Fig40: Vestuários Londrina Country Club, 1951

Ya en los proyectos donde no aparecen dichas interrupciones, la idea pura es más marcada, la línea horizontal se torna la protagonista absoluta y la lectura del plano como un todo es bastante más limpia. No hay obstáculos en el plano exterior. La fachada es libre, e imprime su marca sin la preocupación por las divisiones internas del edificio. Eso hace con que las formas y los volúmenes sean más sencillos. En muchos casos, como en la Casa da Criança, la administración del Estadio de Londrina, los vestuarios del Londrina Country Club o en Hospital de Londrina, la línea del forjado sirve para resaltar aun más la horizontalidad del edificio, enmarcando el volumen. En otros, Artigas hace juegos entre los elementos que componen la fachada, combinando la horizontalidad de las ventanas continuas con grandes superficies en cristal²⁰, o con el movimiento proporcionado por el uso de los *brise-soleil*²¹. Eso acaba por formar planos dinámicos, en constante movimiento.

En el bloque de la rampa de la Casa da Criança, Artigas transfiere este elemento a la fachada haciendo el cerramiento del volumen con la misma inclinación de esta, y disponiendo ventanas continuas en cada nivel que siguen dicha inclinación. Eso hace con que la rigidez del volumen macizo disminuía, además de jugar con las líneas horizontales del conjunto. Esta solución viene del proyecto para el Hospital São Lucas, de Curitiba.

De todas maneras, y habiendo o no interrupciones, este elemento destaca la línea horizontal en el volumen, así como la sensación de continuidad y de un diseño limpio, en un plano libre y fluido. Y se trata de otro elemento que Artigas incorpora a su repertorio por estas fechas, y que sigue presente en su obra posterior, siendo una marca, por ejemplo, de los edificios residenciales para población de baja renta²² en Guarulhos, Jundiaí y Americana, a finales dos años 60 y principios de los 70.

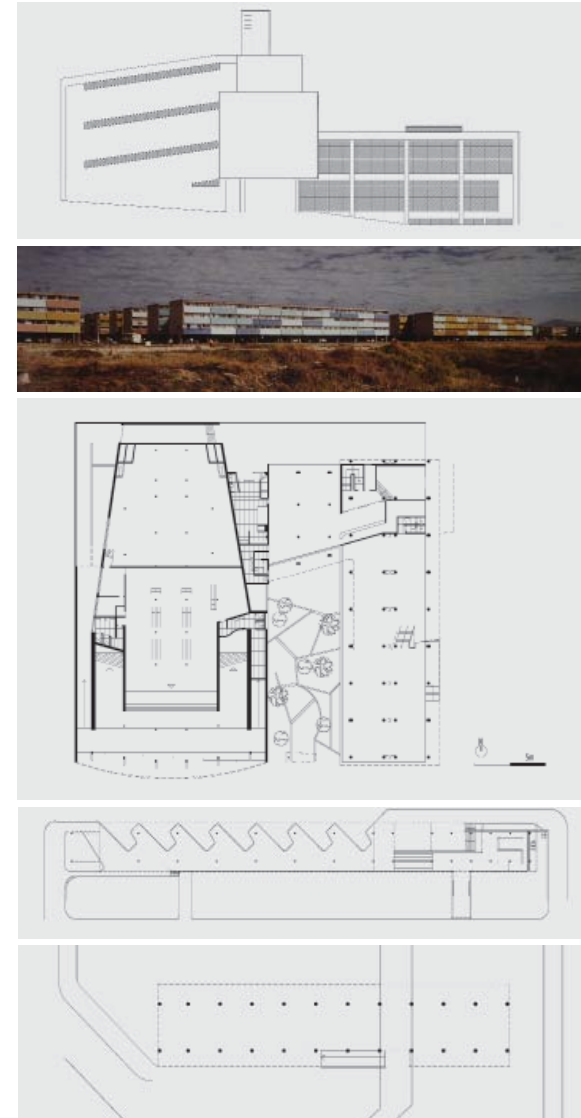
Otra solución siempre presente en las obras de Londrina, que luego se tornan una constante en los proyectos de Artigas, es estricta modulación estructural que define el proyecto, muchas veces con la aparición de los “pilotis” en la planta baja. Estos permiten una total libertad tanto en planta como en la fachada, como visto anteriormente. En Londrina la mayoría de los proyectos fueron resueltos con pilares de sección circular, totalmente independientes de las paredes externas y muchas veces de las internas, y siempre siguiendo una rigurosa modulación. A partir de aquí, estos son contantes en la obra del arquitecto.

En los proyectos con programas y dimensiones más reducidos, como es el caso de los vestuarios del Londrina Country Club, de la administración y de los vestuarios del Estadio de Londrina, o incluso de la Estación de Autobuses, Artigas opta por un volumen rectangular puro para la solución del programa y la estructura es realizada por medio de dos

20 El caso de la fachada sur del Hospital de Londrina, del puesto de servicio Autolon, o de la fachada sur de la Casa da Criança.

21 En la fachada oeste da Casa da Criança, y en la fachada oeste del edificio Autolon.

22 Conocidos por CECAP — *Caixa Estadual de Casas para o Povo*.



Arriba: Fig41: Casa da Criança, 1950

Fig42: Conjunto Zezinho Magalhães Prado, Guarulhos, 1967

Fig43: Cine Ouro Verde / edifício Autolon, 1948

Fig44: Estación de Autobuses, 1948

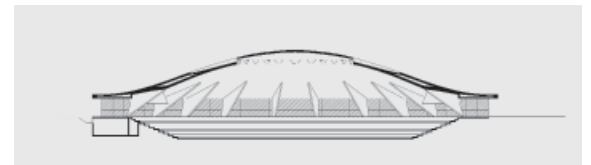
Fig45: Administración Estadio de Londrina, 1953

hileras de pilares que siguen módulos preestablecidos. Los *pilotis* organizan y definen los espacios, y los liberan de paredes estructurales o cualquier otro tipo de barrera visual. Permiten una total integración y continuidad espacial por todo el edificio. Todo se resuelve de manera sencilla y eficaz, con una planta totalmente libre.

Esta modulación y ordenación del espacio a través de los pilotes sigue en los proyectos más complejos y/o de mayor porte. A excepción de la residencia Milton Ribeiro de Menezes, todos los proyectos de Londrina son organizados a través de los pilares. Y en todos ellos estos elementos siguen a una rigurosa modulación, y su presencia permite que los espacios se abran y se conecten el uno a los otros sin necesidad de ningún tipo de barreras. Artigas consigue con eso plantas fluidas, que se encajan perfectamente dentro del ideario moderno.

En algunos casos, el pilar asume la función de un elemento escultórico en el volumen, tanto exterior como interior. Esta solución, muy presente en las obras de Oscar Niemeyer y Affonso Reidy, luego será asimilada e incorporada por Artigas en su obra madura y se tornará una marca de su arquitectura. El diseño impreso en la forma de los pilares se torna, muchas veces, la identidad del edificio. Direcciona la mirada, llama la atención para sí. Son esculturas que forman el edificio. En Londrina Artigas empieza por primera vez a pensar la estructura según estos principios y experimenta, a veces de manera más tímida, como en el caso de las plantas inferiores del edificio Autolon, nuevas soluciones plásticas que compongan sus obras. Utiliza este artificio en el cine Ouro Verde, donde pilares que forman un triángulo en el alzado definen el volumen de entrada del edificio y marcan el plano exterior, sosteniendo y elevando el gran volumen macizo que se yergue sobre ellos. En el deportivo del Estadio de Londrina una vez más la forma adoptada es la triangular, pero aquí estos sobrepasan el plano de la cubierta y se unen a ella de manera a resaltar su importancia en el volumen. Componen y dan ritmo al edificio. Pero quizá donde Artigas va más allá en este concepto sea en la cubierta del graderío del campo de beisbol del estadio de Londrina. Aquí, la forma con que los dos pilares inclinados se unen formando una elegante curva en la parte superior, hundiéndose a las dobles cúpulas que dispuestas secuencialmente forman el plano de la cubierta, confieren la identidad del edificio, e imprimen elegancia y ligereza al bloque en hormigón. Asume la modernidad a través de las posibilidades y calidades que este material posibilita. Y prevé la atención e importancia que este elemento tendría en su obra posterior. Son varios los ejemplos en que Artigas lleva esta manera de solución plástica a resultados impresionantes, entre ellas podemos citar la escuela de Itanhaém, la escuela de Guarulhos, los vestuarios del São Paulo Futbol Club, la escuela de Arquitectura de la Universidad de São Paulo, entre muchos otros.

El uso de los pilotes posibilita, como mencionado, una total libertad en la planta, pero, además, la aparición de la planta libre, donde la planta baja del edificio, al igual que la calle, pasa a “formar parte” del espacio público, libe-



Arriba: Fig46: Cine Ouro Verde, 1948

Fig47: Polideportivo estadio de Londrina, 1953

Fig48: Graderío beisbol estadio de Londrina, 1953

rando la circulación de barreras. Para eso, el programa se desarrollaba en un volumen elevado del suelo por medio de pilotes, dejando toda la planta baja libre permitiendo la circulación a través de ella. Eso además proporciona gran ligereza al volumen, que al “no tocar” el suelo, pierde potencia y gana esbeltez. Esta solución fue adoptada en los vestuarios del Londrina Country Club, y en los vestuarios y administración del Estadio de Londrina, siendo la ligereza, la elegancia y la sencillez características marcadas de los tres edificios, además de la fácil circulación e integración a los espacios circundantes al edificio.

De manera un poco diferente, ya que no existe un volumen superior que se eleve, pero de igual manera se tratando de un espacio privado, que se integra totalmente al espacio exterior adyacente y permite la libre circulación por su interior, se encuentra la solución de las plataformas de embarque de la Estación de Autobuses, así como los graderíos de los campos de beisbol, de atletismo y de la piscina del Estadio de Londrina. En ambos casos, la cubierta, elemento plástico determinante en la composición del volumen, es sostenida por dos hileras de pilares, sin ningún tipo de pared o de cualquier otro tipo de barreras que impidan el libre acceso y circulación por entre los espacios. La planta está totalmente abierta y conectada al exterior, principio de la idea del arquitecto francés.

La utilización de las cubiertas como elemento compositivo, y en algunos casos, aprovechando su espacio para el desarrollo de actividades del programa, es otra innovación en la obra de Artigas que empieza a aparecer en Londrina. Como espacio de uso común, lo encontramos en el Hospital de Londrina y en la Casa da Criança, donde esta es utilizada para actividades de convivencia y ocio. Se encaja dentro del concepto de terrado-jardín, donde la superficie ocupada en planta por la vivienda se “devuelve” a la naturaleza en la cubierta del edificio, convirtiendo este espacio en un ámbito aprovechable para el esparcimiento, que además permitía mantener condiciones de aislamiento térmico sobre las nuevas losas de hormigón. La cubierta del edificio pasa a ganar importancia, ya no es simplemente el cerramiento superior de este. Es un lugar que abriga actividades, y que debe de ser tratado con la misma relevancia que las demás zonas del proyecto.

En la Casa da Criança, el terrado-jardín está destinado al solárium para actividades al aire libre de los niños. En él Artigas aprovecha el espacio para actividades comunes, dejando un espacio a cielo abierto cerrado por una pared curva a oeste, que se integra y interactúa con las formas geométricas del edificio a la vez, y dejándolo abierto a Este. La parte cubierta del solárium está cerrada a oeste por un sistema de *brise-soleil* vertical, y delante se encuentra con casi toda su extensión acristalada, lo que hace con que la sensación que se tenga es la de un espacio abierto, aunque este esté cerrado y cubierto. Artigas logra un espacio armónico y con movimiento gracias al empleo de estos elementos.



Arriba: Fig49: Unidad de Habitación de Marseille, Le Corbusier, 1946
Fig50: Casa da Criança, 1950.

El *brise-soleil*, así como los elementos vasados²³, dictan el ritmo, y la pared curva, además de acentuar este aspecto, tornase un elemento escultórico en el volumen.

En el Hospital de Londrina, proyecto anterior, el espacio también es utilizado como un solárium, pero con una concepción un poco más sencilla. Se encuentra cubierto por una sucesión de bóvedas soportadas por pilares de sección circular, solución plástica similar a la estación de autobuses, que contrasta con la rigidez de la línea recta presente en todo el proyecto. El espacio, casi que totalmente abierto, se conecta al edificio por la rampa, y en él el único espacio cerrado se trata de una pequeña sala de reposo y descanso. En realidad, como constatado en el análisis individual de las obras, los dos proyectos tienen muchos puntos en común, llevando incluso a creer que Artigas pudo haber adaptado el proyecto del Hospital de Londrina, que no había sido construido, al nuevo programa propuesto.

Resolver el programa utilizando formas geométricas puras es otra de las características del conjunto de Londrina. Artigas empieza a adoptar este criterio a la hora de proyectar por estas fechas, en proyectos como el Hospital São Lucas, el edificio Louveira o la casa Trostli, de 1948. En Londrina, apenas el cine Ouro Verde y la residencia Milton Ribeiro de Menezes no presentan estas características.

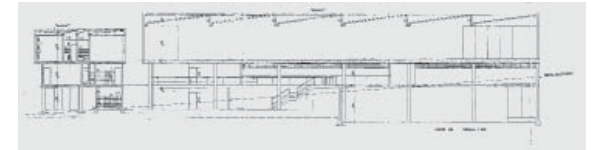
La mayor parte de los edificios²⁴ se resuelve a través de una planta rectangular. La sencillez de la forma es capaz de abrigar todas las funciones del programa de manera eficaz, formando un volumen elegante y ligero, que marca por sus calidades plásticas y no por imponerse en el espacio. Todo se organiza dentro del paquete, y desde el exterior se alza un volumen sencillo, que deja espacio a que aparezcan los elementos de la arquitectura moderna²⁵ sin rivalizar con ellos. La forma trapezoidal utilizada en el puesto de servicio Transparaná también se encaja en estos criterios, y permite una lectura pura y sencilla del volumen exterior.

En algunos casos, como en el Hospital de Londrina, la Casa da Criança y en el Puesto de Servicios Transparaná, Artigas utiliza dos bloques geométricos articulados que se unen por medio de rampas, en los dos primeros casos, y de un pasillo en planta alta, en el tercer. En los tres casos, lo que queda evidente en la fachada y determina el volumen es el conjunto de formas geométricas, formado siempre por bloques de diferentes tamaños y alturas. Eso crea dinamismo y da movimiento a los planos. Tornase un juego de composición, en que los elementos están dispuestos de manera harmónica y proporcional en el conjunto.

23 Pieza producida en hormigón, cerámica o vidrio, dotada de aperturas que posibilitan el pasaje de aire y luz para el interior del edificio. Los combogós, muy utilizados en norte y nordeste de Brasil, son una especie de elemento vasado.

24 Estación de Autobuses, edificio Autolon, vestuarios del Londrina Country Club, Santa Casa de Londrina, administración y vestuarios del Estadio de Londrina.

25 *Brise-soleil*, ventana longitudinal, rampas, superficies acristaladas, terrado-jardín, cubierta plana, entre otros.



Arriba: Fig51: Sección con detalle cubierta puesto Autolon, 1951

Fig52: Puesto servicios Autolon, 1951

Fig53: Vestuarios Londrina Country Club, 1951

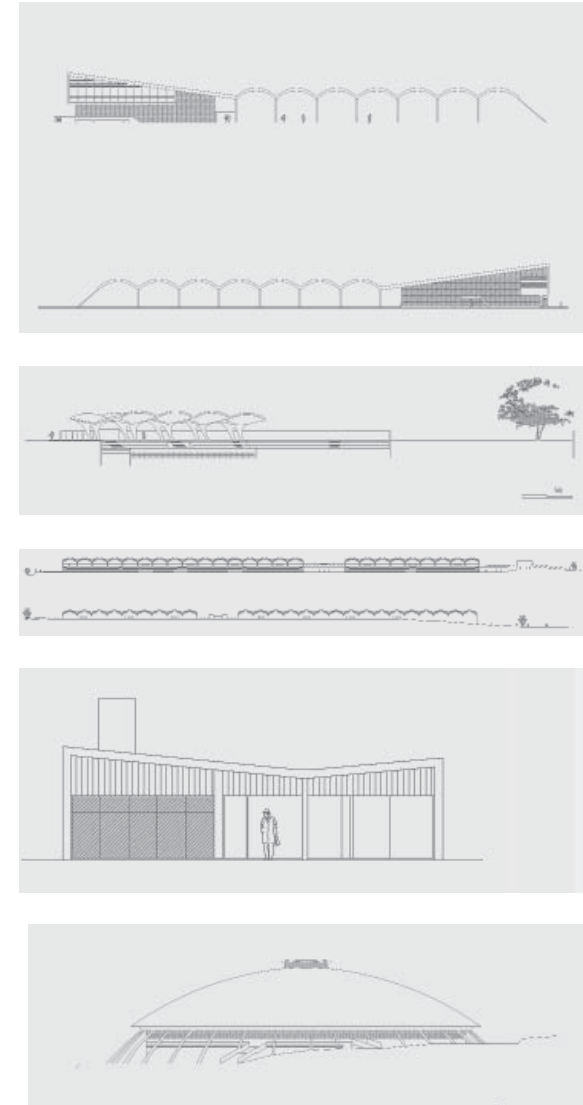
Fig54: Edificio Autolon, 1948

Otro elemento que merece mención en el conjunto estudiado es la cubierta. Como mencionado en los análisis individuales, llama la atención la cantidad de obras en que Artigas emplea una cubierta inclinada en fibrocemento oculta por un muro, dando la sensación de que se tratara de una cubierta plana. Lo que resulta más intrigante no es el uso del sistema en sí, ya que muchos arquitectos de la época lo utilizaban, principalmente si consideramos que las obras fueron realizadas en una ciudad muy pequeña, que no disponía fácilmente de los materiales y mano de obra especializada en los últimos avances disponibles²⁶. Pero las declaraciones del mismo Artigas años después, donde afirmaba que su obra anterior se inspiraba en las obras de Frank Lloyd Wright, en lugar de Le Corbusier, por la falta de técnica que existía en Brasil por el momento. Criticaba a Gregori Warchavchik por hacer sus casas con “pinta de modernas”, pero luego esconder el tejado por detrás de un muro. De todas maneras, es evidente la mejora en la volumetría conseguida, que con este artificio mantiene la forma cubica del volumen en su totalidad. La sencillez y elegancia de edificios como los vestuarios del Londrina Country Club, o de la administración del Estadio de Londrina, o la forma geométrica absoluta impresa por el edificio Autolon, no serian jamás logradas sin eso.

Además de la “cubierta plana”, Artigas prevé en algunas de sus obras un diseño innovador para esta, que acaba por tornarse la identidad del edificio. Es el caso de la estación de Autobuses, de los graderíos del beisbol y de la pista de atletismo del Estadio de Londrina, y de la residencia Milton Ribeiro de Menezes. En los tres primeros, la atención es dirigida para una sucesión de bóvedas que dan movimiento y ritmo al edificio. La extrema delgadez de los forjados imprime elegancia y ligereza al conjunto, muchas veces bastante extenso. En el caso de la Estación de Autobuses, Artigas combina la línea de bóvedas con un plano inclinado, que rompe este ritmo y remite a la cubierta “ala de mariposa”. Esta, por su vez, es utilizada en el proyecto de la residencia, y es la identidad absoluta del proyecto. Este tipo de cubierta, diseñado por primera vez por Le Corbusier para la casa Errazuriz en Chile, y utilizado por Oscar Niemeyer en innumerables ocasiones, además de un elemento plástico que destaca en el volumen, facilita la recogida de aguas, concentrándola en un único punto en el centro del plano. Artigas ya lo había utilizado en la casa Czapski, en su segunda residencia, y en la primera residencia para Mario Taques Bittencourt, todas de 1949, pero luego este elemento no vuelve a aparecer en su obra. Por otro lado, a partir de la obra de Artigas, muchos arquitectos locales empiezan a utilizar este tipo de cubierta en sus proyectos residenciales, marcando la imagen de la ciudad, y dando margen a comentarios de tipo “*después de Artigas, las casas llueven hacia dentro.*”

Ya en los dos deportivos, la marca del edificio sigue siendo la cubierta, pero de una manera bastante distinta. Se forma por una cúpula que se alza del suelo y se desprende de él por medio de los pilares. Tratase de un preludio a su arquitectura posterior, en que la cubierta, maciza, pesada, es la identidad del volumen. Un caparazón que abriga - y esconde - las actividades internas del edificio.

²⁶ Aunque eso no ha sido un obstáculo para las otras innovaciones propuestas por el arquitecto en sus obras.



Arriba: Fig55: Estación de Autobuses, 1948

Fig56: Graderío beisbol del estadio de Londrina, 1953

Fig57: Graderío atletismo del estadio de Londrina, 1953

Fig58: Residencia Milton Ribeiro de Menezes, 1952

Fig59: Polideportivo del Londrina Country Club, 1950

Los materiales presentes en la gran mayoría de los proyectos son el hormigón armado, el revestimiento cerámico, carpintería en hierro, y el uso extensivo del cristal. Todos se tratan de técnicas novedosas en el ambiente de Londrina, que hasta entonces poseía un perfil definido por construcciones en avenaría de ladrillos, al estilo eclético o art Nouveau, con las tradicionales ventanas cuadradas con carpintería de madera y pintura como revestimiento. Artigas “importa” los nuevos materiales a la ciudad, desafiando las dificultades de transporte y de construcción, promoviendo así un cambio en la identidad y en el futuro arquitectónico de esta.

El uso de los colores, que aparece en la obra de Artigas en el proyecto del edificio Louveira, es otra constante en el conjunto de Londrina. Aunque los tonos utilizados no cobren tanta fuerza como en el edificio citado, ya que aquí aparecen tonos más pasteles, y en el edificio de São Paulo la fachada está compuesta por colores primarios en tonos vivos, es innegable su importancia plástica en las obras. Los colores utilizados son casi siempre el azul, el verde, el amarillo y el marrón, y los encontramos en el revestimiento cerámico, hecho siempre con piezas de 4x4cm, aplicado en los edificios y en los pilares de sección circular del 100% de los proyectos construidos. Esta es una constante que seguirá en el repertorio del arquitecto. En muchas de sus obras posteriores, Artigas sigue haciendo uso del color en la composición de las fachadas, y luego va más allá, utilizándolo para la definición de los espacios internos de la casa, teniendo su ápice en la casa Olga Baeté, donde las divisiones internas prácticamente desaparecen y los distintos colores hacen cargo de esta función. Artigas aclara eso cuando explica que *“una parte azul, una parte blanca, una amarilla y una raya negra. El comedor es azul. Se puede sentar en el sofá dentro del blanco y la entrada es un cuadrado rojo que se encaja en el conjunto. Todo está conectado a este ideario con relación al espacio y a la apropiación de cada usuario según su juicio sobre la visualidad, y no a las limitaciones de paredes. (...) (El despacho) debería ser abierto y múltiple de manera que estableciera una relación de visualidad con la totalidad del espacio. (...) No había una pared que decía: ‘aquí no se puede entrar’. No se entra porque queda establecido que no se pisa en el rojo”*.²⁷ Además de este, el color está aplicado en el interior de varios otros proyectos, y aunque no de manera tan explícita, también sirviendo como auxiliador en la división espacial del proyecto. Algunos ejemplos son la segunda residencia para Mario Taques Bittencourt, la escuela de Guarulhos o la estación de autobuses de Jaú. Ya en el plano exterior del volumen, es aun más frecuente la composición marcada por diferentes colores. Entre tantos proyectos, podemos citar su segunda residencia, donde el rojo del bloque elevado donde se encuentra el despacho contrasta con el azul del muro, el conjunto habitacional Zezinho Magalhães Prado, donde los colores sirven para acentuar la horizontalidad del conjunto y diferenciar los bloques, ó la casa Ariosto Martinani, donde un cuadrado azul destaca en la fachada dominada por el hormigón aparente.

27 Álvaro Puntoni y otros. *“Vilanova Artigas”*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.



Arriba: Fig60: Estación de Autobuses, 1948
Fig61: Cine Ouro Verde, 1948



Izquierda: Fig62: Interior residencia Olga Baetá, 1956
Derecha: Fig63: Interior escuela de Guarulhos, 1960.



Izquierda: Fig64: Segunda residencia del arquitecto, 1949
Derecha: Fig65: Residencia Ariosto Martirani, 1969



Fig66: Conj. Habitacional Zezinho Magalhães Prado, 1967

LONDRINA - ARTIGAS . UNA RELACION ENRIQUECEDORA

Como visto en capítulos anteriores, la colonización del área de Londrina es bastante reciente, producto exitoso de un plano de la *Companhia de Terras Norte do Paraná* que seguía el modelo de las ciudades jardines de Howard. Cuando Artigas llegó a la ciudad, apenas 20 años después del inicio del proceso de colonización, esta se presentaba como una villa, donde apenas por estos años empezaban a surgir las primeras edificaciones en ladrillos, la mayoría en estilo ecléctico o *Art déco*, casi siempre copias de proyectos de la avenida paulista de São Paulo.

Su perfil se caracterizaba, así, por un *skyline* horizontal, con grandes superficies abiertas y libres, y vistas a los grandes campos cafeteros, puntillada por casas y mansiones con los ornamentos característicos del *Art Déco*, además de algunas casas en madera.

Por aquel entonces, Londrina se tornaba conocida en el escenario nacional, e incluso internacional, gracias a la producción cafetera. Un grupo de jóvenes emprendedores que formaban la sociedad local²⁸, con ideas de modernidad y ganas de transformar la imagen interiorana de la ciudad, ha decidido tomar la delantera y dotar un nuevo perfil, enseñar Londrina como una ciudad moderna que seguía las tendencias de los grandes centros urbanos brasileños. Según Suzuki, *“más que ser, mas “parecer” una ciudad moderna fue lo que impulsó la construcción de los primeros edificios de Londrina, en las décadas de 50 y 60 del siglo pasado. En una época de amplia prosperidad económica, en que la ciudad era mundialmente reconocida por la producción cafetera, había un gran deseo, sobre todo entre los grandes productores, de materializar en el espacio urbano la riqueza proporcionada por los campos.”* Continúa diciendo que *“aunque sin una necesidad explícita para el proceso de verticalización, Londrina quería mostrar al restante de Brasil el progreso logrado gracias al café”*²⁹, y por eso, a finales de los años 40 y durante toda la década de los 50, fueron construidos varios edificios en altura, modificando el *skyline* de la ciudad, hasta entonces dominado únicamente por las grandes extensiones de campos, aunque existía abundancia de terreno urbano disponible.

La elección de Vilanova Artigas como el arquitecto protagonista de este cambio se da, probablemente, por dos razones. La primera, por su relación con Carlos Cascaldi, quien poco tiempo después sería su socio³⁰, hermano de Rubens Cascaldi, ingeniero del ayuntamiento de Londrina. La segunda porque por estas fechas Artigas empezaba a despuntar como uno de los grandes nombres en el panorama arquitectónico de São Paulo, que era, como mencionado anteriormente, la ciudad en la cual Londrina buscaba sus modelos e ideas, en una especie de rebeldía en contra de la capital

28 Grupo SAL - *Sociedade dos Amigos de Londrina*; alcalde Hugo Cabral e ingeniero Rubens Calcaldi.

29 En entrevista a *Planeta Sercomtel*, 2010.

30 Algunos autores, entre ellos Juliana Suzuki y Antonio Castelnuov, defienden que Carlos Cascaldi sería coautor de las obras de Londrina. Pero en investigación junto a los archivos de la Fundación Vilanova Artigas, todos los documentos encontrados confirman que esta sociedad empezaría en fecha inmediatamente posterior a este periodo, cuando fue encargado a Artigas el proyecto del Estadio de Morumbi en São Paulo. El presidente de dicha fundación ha confirmado esta información en entrevista a la autora, y es esta la información que asumimos como cierta en esta tesis.



Arriba: Fig67: Londrina en 1937

Fig68: Londrina a finales de los 40

Fig69: Londrina en 1950 (estación de autobuses en construcción - canto inferior derecho de la foto)

de la provincia, Curitiba, con la cual mantenía bastante rivalidad en aquel momento.

Este deseo de transformación por parte del grupo, sumado al momento de cambio en la trayectoria de Artigas, ha posibilitado una libertad de creación al arquitecto que difícilmente sería posible en otra situación, lo que acabó por proporcionarle los instrumentos que necesitaba para trazar el camino hacia su producción arquitectónica posterior, conocida por su fase madura³¹.

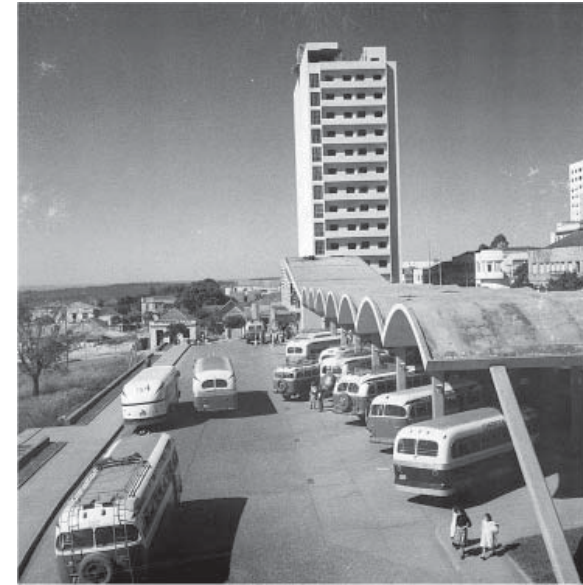
Por estos años Artigas toma contacto con las nuevas técnicas y los nuevos elementos de la arquitectura moderna, y puede experimentarlos en su plenitud en las obras de Londrina, ya que esta imagen de estar al corriente con lo más novedoso era justamente la intención del grupo que le contrató.

Así, el conjunto de obras realizado por Vilanova Artigas en Londrina asume relevante importancia. Ahí Artigas ha encontrado mucha libertad a la hora de proyectar, sin contar con problemas de orden económicos ni con relación a imposiciones de clientes. Otro aspecto importante, que se torna un punto de inflexión en la obra del arquitecto, es el hecho de que hasta entonces la mayoría de sus proyectos eran de pequeño porte, casi siempre residencias unifamiliares, y probablemente con las restricciones normales que suelen pasar en esos casos, con relación a costos y a exigencias de clientes particulares. Ya en Londrina la gran mayoría de las obras son de grande porte, edificios públicos y comerciales, y los dos principales clientes son el ayuntamiento y el grupo SAL, los dos mayores incentivadores del cambio de imagen de la ciudad, y para los cuales el presupuesto no era la preocupación más grande³².

En Londrina Artigas consigue huir de la influencia que tenía el entorno urbano paulista en su producción arquitectónica, con sus tradiciones y su resistencia a nuevas propuestas que venían a desafiar lo que hasta ahora había sido consagrado por la sociedad burguesa. Londrina, por su reciente creación, no tenía la carga de esta historia, y tampoco una sociedad tradicional, ya que sus habitantes, en su mayoría, eran inmigrantes venidos en la búsqueda de trabajo y que gracias al gran éxito en la producción cafetera, han alcanzado una buena situación financiera.

31 Una vez más citando a otros autores, como Ficher y Acayaba, Bruand, Irigoyen, Kamita, Thomaz, Segawa, entre otros, que dividen la producción arquitectónica de Artigas en 3 fases: de 1938 hasta 1946 — fase wrightiana; de 1946 a 1955 — fase Corbusiana; después de 1955 — fase brutalista o su obra madura. Como ya mencionado, más que dividir su carrera por fases o periodos, aquí se defiende la idea de un crecimiento gradual por parte del arquitecto, que a lo largo de los años ha estado bajo diferentes influencias y ha ido desarrollando nuevas técnicas e ideas, aprovechándose de situaciones como la encontrada en Londrina para experimentaciones y nuevas aportaciones a su repertorio, pero manteniendo, entretanto, la esencia de su concepción arquitectónica.

32 Eso se comprueba en las publicaciones de los periódicos de la época, cuando de la inauguración de los edificios, principalmente el de la Estación de Autobuses y del cine Ouro Verde, que alardeaban que no se había ahorrado ni un céntimo para que fuesen construidas estructuras de acuerdo a lo más moderno y más lujoso disponible en los grandes centros. Como ejemplo, podemos citar los costes del edificio de la Estación de Autobuses, que fueron cerca de cinco millones y doscientos mil cruzeiros, que en 2000 fueron convertidos por Suzuki a un millón y setecientos mil dólares americanos, cerca de dos mil y cuatrocientos dólares por m², cuantía extremadamente alta para los patrones de Brasil incluso de hoy día, principalmente fuera del eje São Paulo - Rio de Janeiro - Brasilia.



Arriba: Fig70: Estación de autobuses en los años 50

Fig71: Edificio autolón en los años 50

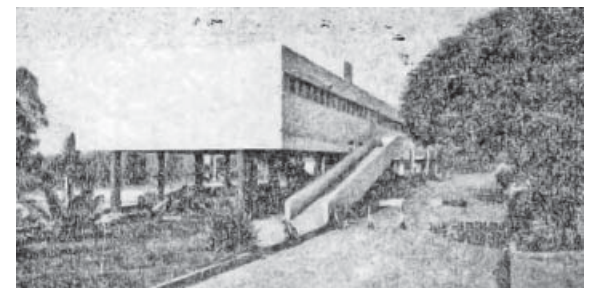
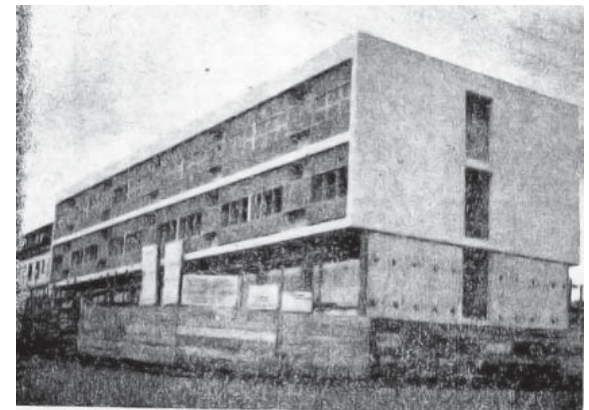
El mismo Artigas ha resaltado la inusual situación vivida, diciendo que *“Londrina ha sido para mí un campo de maniobras raro. El espíritu audaz de los pioneros sugería una libertad de creación que quizás no encontrase en otros sitios del país.”*³³ *(...) Muchos querían construir y yo era el arquitecto. Pero fue, de hecho, un gran desafío para la creatividad de un joven arquitecto, y con eso el temario propuesto para Londrina se enriqueció con extrema facilidad. Teníamos aquí una frontera agreste, más roja de tierra que el rojo de la Revolución, pero también con el rojo de la esperanza que nacía para aquellos que abandonaron sus locales de origen y vinieron aquí en busca de una nueva vida. Hasta de las piedras nacían flores y frutos. (...)*³⁴

*“(...) el año de 1950 fue una etapa histórica no solo para Londrina, sino que para el mundo todo. Es innegable que las formas de esta estación de autobuses tienen el sabor de la arquitectura brasileña de la época. Sus curvas elegantes, - no sé si vosotros las ven elegantes tanto cuanto yo las veo, o quizás sea mi añoranza que siempre me hace atribuir calidades modestas y significativas para lo que yo mismo hice, cuando no debería hacerlo. Ya que la crítica de la arquitectura como ya os habéis dado cuenta, no es mi especialidad. Pero vea, lo que pasó en Londrina, siendo yo él responsable por esta condición, no ha sido un incidente enteramente “londrinense”³⁵, pero un proceso universal de instituir la arquitectura moderna como manera de resolver problemáticas sociales universales.”*³⁶

Como mencionado, en este momento Artigas ya experimentaba cambios en su obra. Aquí empieza su periodo de experimentaciones y de inicio de cambios de postura y de adopción formal. Existe una búsqueda de formas y soluciones no convencionales, posibilitadas por las nuevas tecnologías, principalmente en cemento armado. Ahora los programas son más complejos y diversificados, permitiendo el estudio de grandes estructuras en soluciones que acompañan tipologías modernas.

Este sería el inicio del periodo de estudio que llevaría a la arquitectura luego definida por Banham³⁷ como *“New Brutalism”*, la solución del programa con formas que utilizan los materiales en su estado bruto, principalmente el hormigón, en estructuras macizas con volumetrías sencillas, casi siempre con el uso de volúmenes prismáticos y partiendo de una composición compuesta por una gran cubierta apoyada sobre paredes ciegas o pórticos cuyos puntos de apoyo son enfatizados por la forma de los pilares. El interior se articula con varios niveles superpuestos, solución que también aparece en este periodo, y las circulaciones son resueltas por rampas, otro elemento ahora introducido.

Antes de eso, su obra se caracterizaba por el uso de grandes tejados en voladizo, ladrillo aparente y una división espacial más tradicional. Los espacios giraban alrededor de un núcleo centralizador, generalmente una chimenea o



Arriba: Fig72: Casa da criança in los años 50

Fig73: Santa Casa de Londrina in los años 50

Fig74: Vestuarios del Londrina Country Club in los años 50

Pág. siguiente: (fotos archivo de viaje de Artigas)

Fig75: Casa Ford. Walter Gropius y Marcel Breuer. 1939

Fig76: Black Mountain College. Carolina del Norte

Fig77: Dique de Hoover. Arizona

33 Declaración de Artigas en Folha de Londrina. 30/08/1983.

34 *“Vilanova Artigas”*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

35 De Londrina.

36 *“Vilanova Artigas”*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

37 Reyner Banham. *“The new Brutalism”*. Diciembre de 1955.

la zona de cocina y servicios, que no poseían la fluidez y integración espacial ahora logrados. Tampoco era usual en su obra el uso de la transparencia a través de grandes superficies acristaladas, así como tampoco formaban parte de su repertorio varios elementos del ideario moderno adoptados a partir de aquí, como son la estructura modulada e independiente, planta y fachadas libres, pilotes, rampas, grandes estructuras en hormigón armado, entre otros.

En realidad, muchos afirman, como Kamita, que la misma razón que aproximó Artigas a Wright en su primera fase³⁸, también le hizo aproximar a Le Corbusier en su segunda fase: *“el compromiso moral entre forma estética y verdad constructiva”*³⁹. Lo que antes consideraba *“constructivamente inmoral”* debido a los costes y las dificultades de ejecución de las nuevas técnicas constructivas, pasa a ser aceptable con el progreso tecnológico que ha posibilitado el uso del hormigón armado y facilitando la racionalidad en la construcción⁴⁰.

En este cambio de postura del arquitecto ha tenido gran influencia el viaje que ha realizado en el año de 1947 por EE.UU. Según Irigoyen, *“este viaje se llena de un interés especial por constituir un punto de inflexión entre una fase de búsquedas y experimentaciones y la consolidación de un modelo paulista.”*⁴¹ Como visto, nada más llegar a EE.UU. Artigas abandona las clases y su plan de estudios en el MIT y empieza un viaje por el país buscando conocer lo mejor de la arquitectura moderna ahí producida. Toma contacto con grandes nombres del movimiento moderno y deja claramente que esta experiencia influya en su producción posterior. A partir de su regreso⁴² abandona la idea de concebir una arquitectura moderna más relacionada a los modelos pre existentes, más fácilmente encontrada en la arquitectura de Wright. Ahora el arquitecto abraza la nueva técnica del hormigón armado en todas sus posibilidades. Experimenta, arriesga en la búsqueda de nuevas formas, nuevas maneras de resolver los programas, rompe de una vez con los modelos preexistentes y crea nuevos, desarrolla la base de lo que luego será su arquitectura madura, y, aunque no fuera su objetivo, de la arquitectura posterior de São Paulo.

Su arquitectura pasa a basarse en las formas geométricas, con la utilización de la cubierta como un envoltorio que abraza el todo. La solución a las primeras y primordiales funciones de la arquitectura: sombra y abrigo. La resolución del espacio es su preocupación central. Las paredes, la construcción, los pilares, son consecuencias de ello.

Durante el viaje y luego, con la experiencia adquirida en el “laboratorio” de Londrina, nace la arquitectura basada

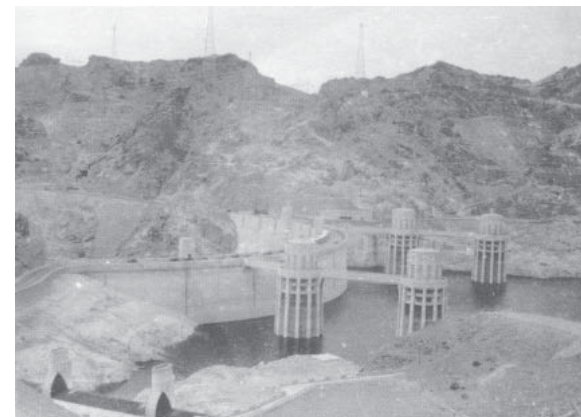
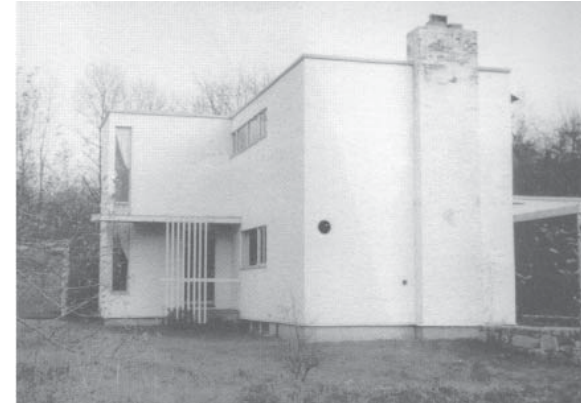
38 Siempre recordando que no se aboga por una división estricta en fases de la carrera del arquitecto, sino que se utiliza el término para situar su obra y diferentes influencias en el tiempo.

39 João Massao Kamita. *“Vilanova Artigas”*. Espaços da Arte Brasileira. São Paulo, 2000.

40 Aunque aquí cabe recordar todas las dificultades con relación al transporte del material y a la mano de obra especializada encontrados por Artigas en Londrina, que acabaron por elevar el coste de las obras, pero no le han impedido proyectar edificios utilizándose de las técnicas más avanzadas de la época.

41 Adriana Irigoyen. *“Wright e Artigas. Duas Viagens”*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

42 De hecho antes de su partida Artigas realiza dos proyectos que se encajan dentro de las características de su obra posterior, el hospital São Lucas, en Curitiba, obra de 1945 y el edificio Louveira, en São Paulo, de 1946.



en el uso del hormigón armado, con una estructura ordenada y sistemática, marca predominante de la arquitectura de Artigas, y por la cual es conocido e identificado hasta hoy, así como muchos de sus discípulos, que han producido una arquitectura de gran calidad en los años posteriores siguiendo los preceptos del maestro. Formula los preceptos que van a caracterizar, posteriormente, toda una producción y que acaba por influenciar las generaciones siguientes de arquitectos paulistas. Lo que viene después es el resultado de los intentos y de las innovaciones formuladas en este periodo. El coronamiento. La consecuencia del paso dado en estos años.

LA ESTELA DE LA OBRA DE ARTIGAS EN LONDRINA

Como visto en el apartado anterior, son muchos los elementos recogidos de la arquitectura moderna experimentados por primera vez en las obras de Londrina que luego pasan a formar, o no, parte del repertorio constante de Artigas. Tales elementos pasan a ser característica marcada de la obra del arquitecto, y posteriormente de un grupo de arquitectos paulistas que siguen las predicaciones de él, creando, sino una escuela, un movimiento de arquitectura bastante característico y fácilmente identificable.

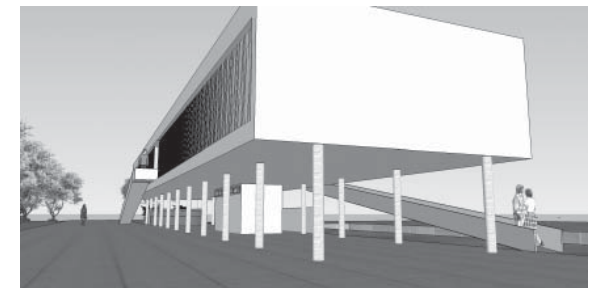
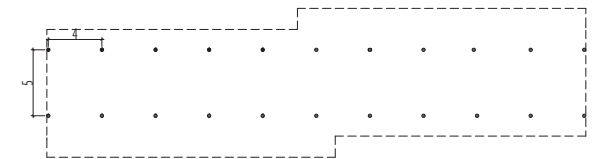
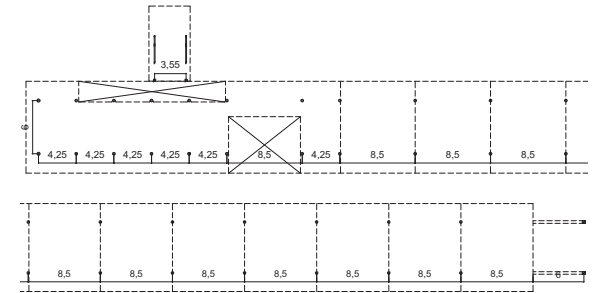
Algunos de los elementos introducidos durante este periodo destacan por su constancia en las obras de Londrina, así como en su obra posterior, y por sus calidades plásticas y/o espaciales. Seguramente la característica más marcada que surge durante estos años es el ya mencionado uso del hormigón armado, pero otras de igual importancia caben ser citadas.

Durante este periodo las obras del arquitecto pasan por una reformulación en la planta tradicional⁴³, adoptando partidos con plantas libres e independientes de la estructura, casi siempre estrictamente modulada, y uniendo todo el programa en un solo paquete, resuelto en un único volumen, lo que posteriormente acaba por originar la solución al programa a través de una única estructura, la cubierta “envoltorio”, una gran cubierta que acoge todo el programa, de alguna manera negando la fachada, que luego sería adoptada por otros arquitectos paulistas, como Mendes da Rocha, y que formaría parte de los elementos que remiten a la arquitectura paulista.

Existe un riguroso orden en la disposición de los espacios. Su arquitectura pasa a ser regida por las leyes de la geometría, y a partir de ahora será resuelta siempre por volúmenes simples.

La organización espacial del proyecto pasa a ser más fluida, libre de barreras. Artigas utiliza en muchas ocasiones la planta estructurada en medio niveles, muchas veces conectadas por rampas, y totalmente abiertas. La planta es

⁴³ Aunque en la fase anterior este cambio empieza a aparecer, como mencionado en la referencia a la arquitectura orgánica, es ahora el momento en que eso se torna evidente, en que Artigas rompe de una vez con la organización tradicional de la planta.



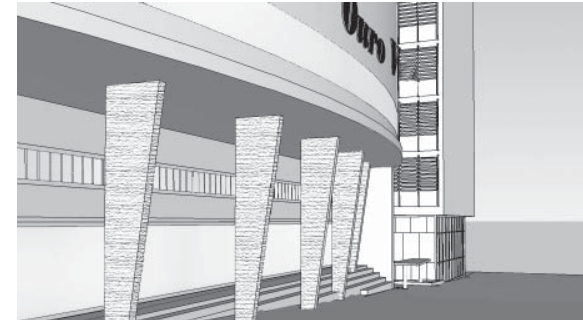
funcional e integra todos los espacios. Esta integración también se ve presente cuando se trata de los espacios públicos y privados. Esta es una constante en las obras de Londrina. Los edificios se abren y se conectan a los espacios exteriores. Partes de estos se prolongan más allá del límite de la parcela, como que en un acto de apropiación del espacio urbano. Y se dejan invadir, a la vez, por este, a través de las grandes superficies acristaladas, que permiten la continuidad visual hacia dentro de la obra, así como de los jardines que promueven el prolongamiento de las plazas públicas. El uso de la planta baja libre, compuesta apenas de pilares que sostienen el edificio que se desarrolla en la planta superior, es otro artificio utilizado por el arquitecto para lograr dicha integración. En muchos casos esta es total, haciendo con que los caminos y los accesos crucen la planta y la integren directamente al espacio público.

En muchos casos dispone el acceso a los edificios, en su mayoría de uso público, por sus laterales o de manera que no destaquen en el volumen de la fachada, lo que no era usual en la arquitectura de la época. Esta sutileza de los accesos también pasa a ser una constante en su arquitectura posterior, y con los años el concepto de “entrada” al edificio acaba por desaparecer casi que por completo, proyectando Artigas obras con accesos que, si es cierto que mantenían un perfecto recorrido entre el interior y el espacio urbano, no se presentaban tal cual la tradicional puerta de entrada, estando algunas veces en la parte posterior del edificio, otras veces disimuladas por el volumen de la cubierta o de los planos verticales en hormigón que componen la fachada, y en otras inseridas en las fachadas de cristal de piso a techo, integrándose armónicamente al volumen del edificio. Así, la entrada no destaca, y no rivaliza con los demás elementos del proyecto, sino que ayuda en la composición global, forma parte de un conjunto entero, pensado como un todo, enriqueciendo la concepción del edificio.

En Londrina surge además otra de las características más marcadas de su obra madura, el rigor estructural y su capacidad para combinarlo con formas diversas. Punto central de su arquitectura, a partir de aquí la estructura pasa a seguir una rigurosa modulación, siempre bien ordenada e independiente de los cerramientos, lo que permite quitar el peso de las paredes, eliminándolas, sacando partido a los diferentes niveles. Las estructuras se presentan honestas y bien pensadas, y aparecen una gran variedad de soluciones en el diseño de pilares, vigas y porches, concepto que Artigas sigue desarrollando a lo largo de su carrera y que identifica la volumetría de sus edificios.

Como laboratorio, también han surgido elementos que han sido “experimentados” aquí y luego “abandonados” por el arquitecto. Entre ellos cabe destaque el *brise-soleil*. Elemento presente en varias de las obras proyectadas en este periodo, incluso apareciendo en una ocasión en la fachada sur⁴⁴, no vuelve a aparecer en la obra posterior del arquitecto. En Londrina Artigas estudia su forma, mecanismo y manera de colocación, detallando el sistema completo en su proyecto. Demuestra así su interés y preferencia, tanto funcional como estética, por tal elemento, que al final no incorpora a su repertorio. Otro concepto que experimenta y luego no utiliza es el terrado-jardín. Aparece en dos

44 En los vestuarios del Londrina Country Club.



Pag. anterior: Fig78:Esquema estructura estación de autobuses - edificio
 Fig79: Esq. estructura estación de autobuses - plataformas
 Fig80: Esquema estructura vestuarios Londrina Country Club
 Fig81: 2ª residencia del arquitecto, 1949
 Fig82: Planta baja vestuarios Londrina Country Club
 Arriba: Fig83: Entrada cine Ouro Verde
 Fig84: Fachada lateral edificio Autolon
 Fig85: Brise-soleil edificio Autolon

obras en Londrina⁴⁵, que para muchos son las obras con más influencias corbusianas del conjunto, y ya no vuelve a ser proyectado por el arquitecto. Y una curiosidad, es la estructura del polideportivo del Londrina Country Club, proyectado con una estructura mixta de hormigón y estructura metálica, cuando ya era clara la preferencia del arquitecto por edificios proyectados enteramente en hormigón armado. Eso confirma que Artigas estaba en un momento de experimentos, y que aquí tomó la libertad de probar con nuevas técnicas y soluciones, a fin de descubrir en cuales encontraba el grado de satisfacción que buscaba entre la técnica disponible, el resultado plástico y espacial, y la facilidad de empleo a larga escala.

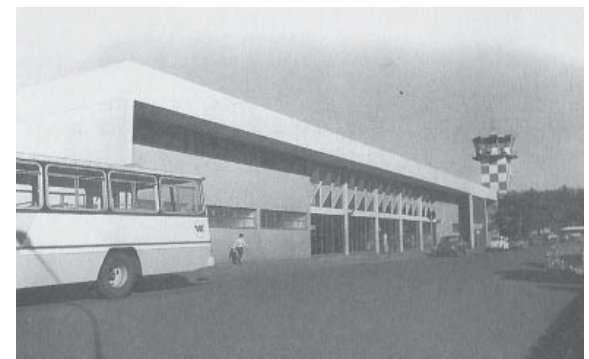
Después de la partida de Artigas, su influencia sigue en el panorama arquitectónico inmediatamente posterior de la ciudad, como comenta Castelnou, para quien tenían destaque *“aquellas (obras) realizadas por el ingeniero Américo Sato, de la Construtora Veronesi. La mayoría de ellas se trataba de edificios verticales que fueron realizados por empresas de construcción civil, empleando los mismos elementos del lenguaje moderno, tales como el conjunto de edificios Centro Comercial y los edificios Bosque, América y Comendador Júlio Fuganti.”*⁴⁶

Estos edificios, ya estudiados en capítulo anterior, se caracterizan por volúmenes formados por un prisma rectangular sin ornamentos y con ventanas longitudinales por toda la extensión de la fachada, formando franjas continuas que marcan la composición del volumen. Líneas geométricas sencillas forman la volumetría. La planta baja se ve libre y conectada al exterior, gracias al uso de pilotes y de grandes superficies acristaladas, que son soportadas por una carpintería diseñada en hierro. La estructura está toda realizada en hormigón armado, y los revestimientos, principalmente de los pilares, suelen ser en pequeñas piezas cerámicas. Todas estas características surgen en Londrina en las obras de Artigas. Además, en algunos de ellos, como es el caso del edificio Julio Fuganti, en el proyecto se preveía la resolución de los problemas de ventilación y iluminación de manera natural, utilizando la ventilación cruzada e iluminación a través de las superficies transparentes, innovaciones propuestas en el repertorio moderno.

Otra obra de destaque que seguía la misma corriente iniciada por Artigas es el aeropuerto de Londrina, obra de Carlos y Rubens Cascaldi. El proyecto presenta una estructura en hormigón totalmente modulada, resuelta con pilares en “V” revestidos con piezas cerámicas. La innovación en el diseño y forma de los pilares aparece por primera vez en la ciudad en las obras de Artigas, siendo el edificio Autolon de 1948 el primer proyecto a presentar dicha característica. Los cerramientos están hechos por grandes superficies acristaladas, también con el uso de carpintería en hierro. En las zonas donde no se utiliza la transparencia, en el volumen queda impreso la textura del hormigón armado aparente. Las volumetría está marcada por formas geométricas sencillas y bien definidas, con la utilización de la cubierta plana, que define el volumen y baja hasta el suelo a través de las paredes laterales, y juntos forman un involucro o una moldura para la edificación. En la forma predomina un volumen sencillo, formado por un único prisma rectangular.

45 Hospital de Londrina y Casa da Criança.

46 Antonio Castelnou. *“Arquitetura Art Decó en Londrina”*. Atrito Art, 2002.



Arriba: Fig86: Edifício América. João Serpa, 1957

Fig87: Edifício Júlio Fuganti. Américo Sato, 1959

Fig88: Aeroporto de Londrina. Rubens y Carlos Cascaldi, 1954

En su construcción fueron utilizados materiales industrializados, evitando problemas en la ejecución del edificio y con la mano de obra.

También merece mención la gasolinera Shangri-lá, construida en la entrada de la urbanización de mismo nombre, uno de los primeros proyectos de expansión urbanística del perímetro urbano de la ciudad. La edificación de finales de los 50 era básicamente una cubierta plana en hormigón, soportada por pilares en “V”, diseño similar a los del edificio Autolon y del aeropuerto de Londrina. Ya la torre del reservatorio de aguas de la ciudad, proyecto de 1955 de la *Companhia Constructora Nacional S.A.*⁴⁷, se trata de una estructura de 36m de altura hecha en hormigón armado y mampostería, en un bloque cilíndrico con líneas sencillas, sin adornos, y con la estructura aparente.

Estos edificios, junto a otros tantos construidos por estas fechas, cambiaron y enriquecieron el panorama arquitectónico de la ciudad, dotándolo de una calidad arquitectónica difícilmente encontrada en una ciudad del porte de Londrina por aquellas fechas. Y seguramente, no fuera la influencia de Artigas, que abrió las puertas y enseñó el camino hacia la modernidad, esta situación hubiera sido bastante distinta. Pero infelizmente, lo que en los años 50 era una promesa de un perfil urbano marcado por obras modernas de calidad, luego pasa a caracterizarse por un conjunto de edificios sin grandes pretensiones, imagen presente en la gran mayoría de los grandes centros de Brasil, cuando a partir de los años 70 el perfil de la ciudad cambia, habiendo un gran crecimiento y una verticalización acelerada, y la construcción de inúmeros edificios de estilo ecléctico, carentes de grandes calidades arquitectónicas y compositivas.

REFLEXIONES FINALES

Pese al panorama arquitectónico general encontrado hoy en la ciudad, con los cambios de dirección tomados principalmente en los años 80 y 90, hay que remarcar que la presencia de Artigas sí ha sido de gran importancia en la configuración del espacio urbano de Londrina. Y eso por dos razones principales: la influencia que ha tenido en la producción arquitectónica inmediatamente posterior local, que como citado dotó la ciudad de obras modernas de gran calidad; y porque los edificios de Vilanova Artigas constituyen hitos en el paisaje urbano, referenciados hasta hoy, símbolos de un periodo de gran desarrollo de la ciudad.

Eso comprueba una de las hipótesis levantadas en el inicio de este trabajo. La segunda hipótesis, y más importante, también queda comprobada, con la afirmación de que el periodo en Londrina sirvió para Artigas como un laboratorio donde ha “descubierto” y experimentado elementos que luego serían consolidados en su arquitectura, tales como la integración entre los espacios internos y externos, el cuidado en la composición volumétrica, la horizontalidad, y

47 Sin la firma de ningún arquitecto.



principalmente la supremacía de la técnica con el uso del concreto armado. De sus experimentos y variaciones en los proyectos de Londrina surgió el repertorio que luego, años más tarde, se desarrollaría hasta formar la definición de un modelo, de una corriente que identificaría su obra madura.

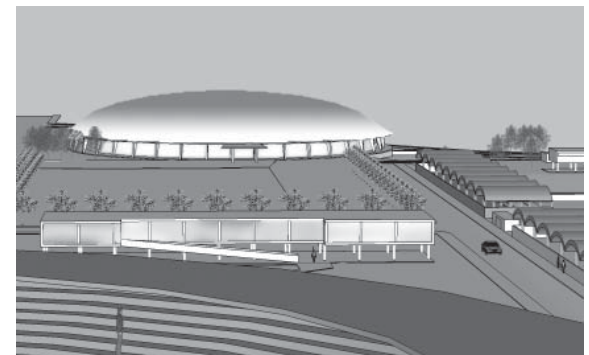
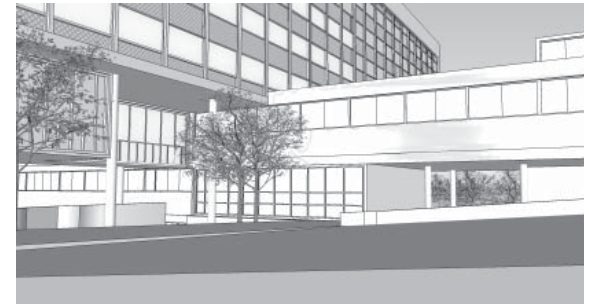
La ciudad ha sido un campo de experimentaciones para el arquitecto, convirtiéndose en un punto de inflexión en su obra. Lo que fue experimentado aquí le sirvió para abrazar definitivamente el ideario moderno y para trazar el camino que lo llevaría a la concepción de sus grandes proyectos, a las principales soluciones plásticas y proyectuales características de su obra posterior.

Otro punto de fundamental importancia que cabe resaltar es la intención de Artigas en el cambio de la imagen de la ciudad. Su propósito no era insertar unos cuantos edificios modernos en la malla urbana, sino más bien cambiar su perfil como un todo, proponiendo directrices para la ordenación del espacio público y para nuevas composiciones plásticas más de acuerdo a las nuevas técnicas y posibilidades de la época. En la Londrina imaginada por Artigas, las edificaciones se integran e interactúan con el espacio urbano adyacente. Los edificios se proyectan con estructuras moduladas y ligeras, que forman un conjunto armónico, y en ellos están presentes los elementos desarrollados por las posibilidades permitidas por las nuevas técnicas, como son los dispositivos de protección solar, las transparencias, las rampas o los grandes espacios abiertos. Artigas concebía una ciudad totalmente integrada y a la par con lo que había de más moderno, un espacio ordenado y unificado, una Londrina “ideal”.

Eso define la importancia de este trabajo y las razones por las cuales ha sido realizado. Con este trabajo se busca contribuir a resaltar la importancia de la obra de Artigas en Londrina, completando un capítulo de su biografía y ayudando a defender la conservación de este patrimonio. Se hacía necesaria una profundización más grande en este pequeño conjunto de obras⁴⁸, que de cierto modo siempre ha sido tratado de manera muy somera, pero que tiene importancia fundamental en el desarrollo y evolución de la obra de Vilanova Artigas, así como en el panorama arquitectónico de Londrina. Durante este periodo se juntaron especiales condiciones que acabaran por proporcionar un gran cambio de dirección en la obra del arquitecto, y al mismo tiempo, en la imagen que este dejaría impresa en el espacio urbano de la ciudad. Este conjunto de felices coincidencias⁴⁹ aportó al arquitecto las herramientas que necesitaba para

48 Es pequeño al compararse con el número total de obras del arquitecto, que según los datos de la Fundación Vilanova Artigas, gira en torno a los 600 proyectos.

49 A modo de recordatorio: regreso del viaje de EE.UU.; cambio de entorno urbano, de una ciudad extremadamente tradicional como era São Paulo a una ciudad con apenas 20 años; ansias de modernidad por parte de la población local; cambio de clientes particulares a clientes públicos, lo que le proporcionaba más libertad de creación; presupuestos menos limitados; obras de porte más grandes; creciente desarrollo de las técnicas modernas en Brasil, principalmente del hormigón armado.



Pag. anterior: Fig89: Gasolinera Shangri-lá, finales de los 50

Fig90: Torre del reservatório de águas, 1955

Arriba: Fig91: Hospital de Londrina, 1948

Fig92: Santa Casa de Londrina, 1952

Fig93: Estádio de Londrina, 1953

realizar un giro en su obra, desarrollar técnicas, y producir una obra de gran calidad arquitectónica que queda como su legado a la arquitectura moderna brasileña.

“(...) Los nuestros primeros pasos aquí con relación a la arquitectura moderna vinieron principalmente de nuestro voluntarismo, que reflejaba el propio espíritu de la ciudad en la época. Y también nuestra lucha por la defensa de la cultura nacional. (...) Teníamos la certeza de que organizábamos un lenguaje de proyecto que la propia arquitectura brasileña conocía poco en esta época. Pero es necesario aclarar que no he elaborado aquí ningún proyecto con intenciones aisladas del pionerismo que hubo en la ciudad.”⁵⁰

⁵⁰ Vilanova Artigas en entrevista al periódico *“Folha de Londrina”* en 30 de agosto de 1983.

— *“A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas — Arquiteto”*. Catálogo de Exposición. Casa da Cerca. Almada, 2000.

— *“A função Social do Arquiteto”*. Editora Nobel; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1989.

— *“Arquiteto Ruy Ohtake”* - 15 anos de atividades. 1976.

— *“Arquitetura na Bienal de São Paulo”*. Catálogo, 1952.

— *“Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942”*. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nueva York, 1943.

— *“Caminhos da Arquitetura”*. Cosaf & Naify. São Paulo, 2004. 4ª edición.

— *“Catálogo I Bienal de Arte de São Paulo”*. 1951.

— *“Catálogo II Bienal de Arte de São Paulo”*. 1953.

— *“Encyclopédie Française”*. Société des gestion de l'Encyclopédie Française. vol. 16. 1935.

— *“Instituto de Puericultura”*. Departamento Administrativo do Serviço Público. Rio de Janeiro, 1954.

— *“Vilanova Artigas”*. (grabación de video). Instituto Tomie Ohtake. Documenta Brasil Video. São Paulo, 2000.

— *“Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil”*. Museu de Arte de São Paulo, 1971.

ALAMBERT, Francisco. *“A Semana de 22 — A aventura modernista no Brasil”*. História em Aberto. Editora Scipione. São Paulo, 1992.

AMARAL, Aracy. *“Artes Plásticas na Semana de 22”*. Editora 34. São Paulo, 1998. 5ª edición.

AMARAL, Aracy. *“As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral”*. Publicado en Projeto, nº 109, São Paulo, abril/1988.

ARTIGAS, Rosa Camargo. *“Biografia de Artigas”*. Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 2003. No publicado.

BARDI, P.M. *“O Modernismo no Brasil”*. Banco Francês e Italiano para a América do Sul S/A — SUDAMERIS. São Paulo, 1978.

BENEVOLO, Leonardo. *“Historia de la Arquitectura Moderna”*. Gustavo Gili. Barcelona, 2000. 8ª edición.

- BESSET, Maurice. *"Le Corbusier"*. Skira Booking International. Ginebra, 1992.
- BONDUKI, Nabil. *"Affonso Eduardo Reidy"*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo Bardi y Editorial Blau. Lisboa, 2000.
- BOYCE, Robert. *"Keck & Keck"*. Princeton Architectural Press. Nueva York, 1993.
- BRUAND, Yves. *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"*. Perspectiva. São Paulo, 1991.
- CASTELNOU, Antonio. *"Arquitetura Londrinense: Expressões de Intenção Pioneira"*. Atrito Art Editorial. Londrina, 2002.
- CASTELNOU, Antonio. *"Panorama geral da arquitetura Londrinense"*. Centro de Estudos Superiores de Londrina, Cesulon. Londrina, 1996.
- CORBUSIER, Le. *"Hacia una Arquitectura"*. Ed. Apostrofe. Barcelona, 1998. 2ª edición.
- COSTA, Lucio. *"Depoimento de um arquiteto carioca"*. 1951.
- COSTA, Lucio. *"Sobre Arquitetura"*. Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura. Porto Alegre, 1962.
- CUNHA, Marcio Cotrim. *"João Batista Vilanova Artigas: 12 Casas Paulistas, 1942 - 1969"*. Universitat Politècnica de Catalunya — UPC. Departamento de Composición Arquitectónica. Barcelona, 2002.
- FERRAZ, Geraldo. *"Warchavchik e a introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940"*. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo, 1965.
- FERRAZ, Marcelo. *"Vilanova Artigas"*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.
- FERRO, Sérgio. *"O canteiro e o desenho"*. Projeto Editores Associados. São Paulo, 1982. 2ª Edición.
- FRAMPTON, Kenneth. *"Historia Crítica de la Arquitectura Moderna"*. Gustavo Gili. Barcelona, 1998.
- GNOATO, Salvador. *"Introdução ao Ideário Modernista no Paraná"*. Fau-Usp. São Paulo, 1997.
- GIRONDO, Oliverio. *"20 poemas para ser leídos en el tranvía"*. Calcomanías y otros poemas. Visor Libros. Madrid, 1989.

GOODWIN, Philip L. *"Brazil Builds. New and Old 1652 — 1942"*. Museo de Arte Moderno de Nueva York — MoMa. Nueva York, 1943.

IRIGOYEN, Adriana. *"Wright e Artigas. Duas Viagens"*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

JOFFILY, José. *"Londres-Londrina"*. Editora Paz e TERRA. Londrina, 1985.

KAMITA, João Massao. *"Vilanova Artigas"*. Espaços da Arte Brasileira. Cosaf & Naify Ediciones. São Paulo, 2000.

KATINSKY, Júlio. *"Olhar Arquitetura"*. Fau-Usp. São Paulo, 1998.

LEVI, Rino. *"A Arquitetura e a Estética das Cidades"*. En *"O Estado de São Paulo"*. São Paulo, 15/octubre/1925.

LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sergio. *"Colunas da Educação"*. MinC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC. Rio de Janeiro, 1996.

MINDLIN, Henrique. *"Arquitetura Moderna no Brasil"*. Aeroplano. Rio de Janeiro, 1999.

NEUTRA, Richard. *"Arquitetura social em países de clima quente"*. São Paulo, 1948.

PAPADAKI, Stamo. *"The Work of Oscar Niemeyer"*. Reinhold. Nueva York, 1950.

PFEIFFER, Brooks. *"Frank Lloyd Wright"*. Koln. 1994.

PIÑÓN, Helio. *"El sentido de la arquitectura moderna"*. Ediciones UPC. Barcelona, 1997.

PIÑÓN, Hélio. *"Curso Básico de proyectos"*. Ediciones UPC. Barcelona, 1997.

PIÑÓN, Hélio. *"Miradas Intensivas"*. Ediciones UPC. Barcelona, 1999.

PIÑÓN, Hélio. Paulo Mendes da Rocha. Ediciones UPC. Barcelona, 2002.

PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo; ARTIGAS, Rosa C. *"Vilanova Artigas"*. Arquitetos Brasileiros. Instituto Lina Bo & P.M. Bardi; Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1997.

SANTOS, Cecília; PEREIRA, Margareth; PEREIRA, Romão; SILVA, Vasco. *"Le Corbusier e o Brasil"*. Editora Tessela / Projeto. São Paulo, 1987.

SANTOS, Lena Coelho. *"Fragmentos de um Discurso Complexo. Depoimento de Vilanova Artigas."* Projeto nº 109. São Paulo, abril de 1998.

SEGAWA, Hugo. *"Arquiteturas no Brasil 1900 — 1990"*. Edusp. São Paulo, 1999. 2ª edição.

SCHIMBA, Otavio S.; UREN, Flavio H. R. *"Londrina Cidade Cenário"*. Midiograf. Londrina, 1999.

SOLOT, Denise Chini. *"Paulo Mendes da Rocha. Estrutura: o êxito da forma"*. São Paulo, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *"Os Emblemas da Razão"*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.

SUZUKI, Juliana Harumi. *"Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina: Uma Contribuição ao Estudo da Arquitetura Moderna no Estado do Paraná"*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo. São Paulo, 2000.

THOMAZ, Dalva. *"Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira"*. Tesina maestría. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo. São Paulo, 1997.

TOLEDO, Augusto de. *"Villa Flavio Uchôa"*. Revista Polytechnica. São Paulo, enero de 1905.

UNDERWOOD, David. *"Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil"*. Cosac & Naify. São Paulo, 2010.

VIEIRA FILHO, Carlos Alberto. *"Vilanova Artigas e a Arquitetura Paulista"*. Projeto, nº 66. São Paulo, 1984.

WARCHAVCHIK, Gregori. *"Acerca da Arquitetura Moderna"*. En *"Correio da Manhã"*. Rio de Janeiro, 01/noviembre/1925.

WRIGHT, Frank Lloyd. *"For all may raise the flowers now for all have got the seed"*. Rizzoli / The Frank Lloyd Wright Foundation, vol. 3. New York, 1993.

XAVIER, Alberto. *"Brasília & Arquitetura Moderna Brasileira"*. Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1977.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos A. C.; CORONA, Eduardo. *"Arquitetura moderna paulistana"*. Editora Pini. São Paulo, 1983.

XAVIER, Alberto. *"Arquitetura moderna em Curitiba"*. Editora Pini. São Paulo, 1985.

XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *“Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro”*. Editora Pini; Fundação Vilanova Artigas. São Paulo. RIOARTE, Rio de Janeiro. 1991.

XAVIER, Alberto; SOUSA, Abelardo de. *“Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração”*. Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura. São Paulo, 1987.

YOSHIDA, Celia Ballario. *“Henrique Ephim Mindlin: O Homem e o Arquiteto”*. Instituto Roberto Simonsen; Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo. São Paulo, 1975.

ZEN, Ruth Verde. *“Tendências atuais da arquitetura brasileira: Vilanova Artigas 1915-1985.”* Projeto. São Paulo, 19__.

ZEVI, Bruno. *“História da Arquitetura Moderna.”* Editora Arcádia. Lisboa, 1970.

HEMEROGRAFIA

L'architecture d'aujourd'hui, 1952.

Max Bill, o inteligente iconoclasta. Flávio de Aquino. Habitat, São Paulo, set. 1953.

Report on Brazil. Architectural Review, Londres, nº 116, oct., 1954.

Modern Architecture and the Historian, or the Return os Historicism. The Journal of the Royal Institute of British Architects. Nicolau Pevsner. Londres, abril de 1961.

Artigas, o Mestre. AU — Arquitetura & Urbanismo, São Paulo: Pini, nº 01, 1985.

Desenhar é preciso. Viver também é preciso. AU — Arquitetura & Urbanismo, São Paulo: Pini, nº 50, oct/ nov., 1993.

Vilanova Artigas — Suplemento especial. Projeto, São Paulo: Projeto ed., sep., 1984.

Mestre Desconhecido. Projeto, São Paulo: Projeto ed., nº 72, mar., 1985.

Vilanova Artigas, Amado Mestre. Projeto, São Paulo: Projeto ed., nº 76, jun. 1985.

Artigas e Cascaldi em Londrina. Projeto, São Paulo: Projeto ed., nº 135, oct., 1990.

JORNAL FOLHA DE LONDRINA. Londrina: 30 ago, 1993.

Suplemento Especial — Londrina 60 anos — Epopéia de uma cidade que mudou o Paraná. Londrina: dic., 1994.

JORNAL GAZETA DO POVO. Curitiba: ago., 1999.

DECLARACIONES

Carlos Cascaldi, arquitecto y socio de Vilanova Artigas, declaración a Juliana Suzuki. São Paulo, 10/01/2001.
Duilio Marone, arquitecto y socio de Vilanova Artigas. 23/05/1980; 27/05/1980; 02/06/1980; 03/06/1980.
João Batista Vilanova Artigas, declaración a Rodrigo Léfèvre. São Paulo, 18/10/1962.
João Batista Vilanova Artigas, declaración a Lena Coelho Santos. São Paulo, 1978. Publicado en Projeto nº 109, São Paulo, abril 1988, p.94.
João Batista Vilanova Artigas, declaración a un grupo de estudiantes. São Paulo, feb. 1976.
João Batista Vilanova Artigas, declaración a Fundación Vilanova Artigas. São Paulo, 1980.
Julio Artigas, arquitecto y presidente Fundación Vilanova Artigas, declaración a la autora. São Paulo, 19/12/2001.
Paulo Mendes da Rocha, declaración a la autora. São Paulo, 18/12/2001.

PROYECTOS ORIGINALES

Consulta a los Proyectos Originales de las obras estudiadas, que están ubicados en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la “Universidade de São Paulo”.

SITIOS WEB

djibnet.com / janela-londrinense.blogspot.com.br / sites.google.com/site/rvzein/ruthverdezein2 / www.arcoweb.com.br / www.bonde.com.br / www.docomomo.org.br / www.greatbuildings.com / www1.londrina.pr.gov.br / www.maps.google.com / www.telemaconline.com.br / www.urbanity.es / www.vitruvius.com.br / www.wikipedia.com

CREDITOS DE LAS IMÁGENES

1ª PARTE

ARQUITECTURA MODERNA BRASILEÑA EN LOS AÑOS 50

1 Inicio de la arquitectura moderna en Brasil

Figuras 1 y 6: Artes plásticas na semana de 22. Aracy Amaral, 1998; Figuras 2 - 5: Arquiteturas no Brasil 1900-1990. Hugo Segawa, 1999; Figuras 7 y 16: O Modernismo no Brasil. P. M. Bardi, 1978; Figuras 8 y 30: Arquitetura moderna em Curitiba. Alberto Xavier, 1985, Figura 9: Arquiteturas no Brasil 1900-1990. Hugo Segawa, 1999; Figura 10: Arquitetura moderna paulistana. Alberto Xavier, 1983; Figuras 11 — 15: Arquitetura Social. Richard Neutra, 1948; Figuras 17 — 19: Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. Geraldo Ferraz, 1965; Figura 20: Wright e Artigas. Duas Viagens. Adriana Irigoyen, 2002; Figuras 21 — 22: Affonso Eduardo Reidy. Nabil Bonduki, 2000; Figura 23: Catálogo I Bienal de Arte de São Paulo, 1951; Figura 24: Catálogo II Bienal de Arte de São Paulo, 1953; Figuras 25 — 29: Arquitetura na Bienal de São Paulo. Catálogo, 1952; Figuras 30 y 33: Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. David Underwood, 2010; Figura 32: Instituto de Puericultura. Departamento Administrativo do Serviço Público, 1954; Figura 34: Arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Alberto Xavier, 1991.

1.1 Las visitas de Le Corbusier

Figuras 1 — 9: Le Corbusier e o Brasil. Cecília Santos, 1987.

1.2 Frank Lloyd Wright

Figuras 1, 4-5: Wright e Artigas. Duas Viagens. Adriana Irigoyen, 2002; Figura 2: Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil. Museu de Arte de São Paulo, 1971; Figura 3: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figura 6: vitruvius.com.br

1.3 El Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro — 1936/37

Figuras 1 — 3, 5 y 7: Colunas da Educação. Mauricio Lissovsky, 1996; Figura 4: Le Corbusier e o Brasil. Cecília Santos, 1987; Figuras 6 y 8: vitruvius.com.br

1.4 inicio de la arquitectura en Rio de Janeiro

Figuras 1, 6 — 7: Affonso Eduardo Reidy. Nabil Bonduki, 2000; Figuras 2, 12 - 13: Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. David Underwood, 2010; Figuras 3 — 5, 8 y 10: Arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Alberto Xavier, 1991; Figuras 9 y 14: Arquiteturas no Brasil 1900-1990. Hugo Segawa, 1999; Figura 11: Autora; Figura 15: Brazil Builds. Kidder Smith, 1943.

1.5 Inicio de la arquitectura en São Paulo

Figuras 1 y 10: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 2; 7 — 9: Arquitetura moderna paulistana. Alberto Xavier, 1983; Figura 3 arcoweb.com.br; Figuras 4 — 6: Arquitetura Moderna no Brasil. Henrique Mindlin, 1999; Figura 11: vitruvis.com.br

2 La participación de Vilanova Artigas

Figuras 1, 6, 8-9: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 2-5 y 7: Vilanova Artigas. João Massao Kamita, 2000.

3 La crítica extranjera

Figuras 1-4: Arquiteturas no Brasil 1900-1990. Hugo Segawa, 1999; Figura 5: Brazil Builds. Kidder Smith. Nueva York, 1943; Figuras 6-7: Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. David Underwood, 2010.

3.1 Brazil Builds

Figuras 1-10: Brazil Builds. Kidder Smith, 1943.

2ª PARTE

JOAO BATISTA VILANOVA ARTIGAS

1 Biografía

Figuras 1, 11, 18: Vilanova Artigas. João Massao Kamita, 2000; Figuras 2-10, 12, 13, 15-16: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 14, 17, 19-22: A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas - Arquiteto. Catálogo de Exposición. Almada, 2000, Figura 23: Fundação Vilanova Artigas.

2 Participación en la formación de la arquitectura moderna brasileña

Figuras 1, 7-8: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 2-3: Paulo Mendes da Rocha. Estrutura: o êxito da forma. Denise Chini Solot, 2004; Figura 4: Paulo Mendes da Rocha. Helio Piñón, 2002; Figura 5: Joaquim Guedes. Mônica Junqueira de Camargo, 2000; Figura 6: Arquitetura moderna paulistana. Alberto Xavier, 1983; Figuras 9-10: Arquiteto Ruy Ohtake - 15 anos de atividades, 1976.

3 Influencias recibidas

Figura 1: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 2-4: Wright e Artigas. Duas Viagens. Adriana Irigoyen, 2002.

3.1 Frank Lloyd Wright

Figura 1: Frank Lloyd Wright. Brooks Pfeiffer, 1994; Figuras 2-3: Wright e Artigas. Duas Viagens. Adriana Irigoyen, 2002; Figura 4: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997.

3.2 Le Corbusier

Figuras 1-3 y 5: Le Corbusier. Maurice Besset, 1992; Figura 4: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997.

4 El año de estudios en EE.UU. — 1947

Figuras 1-12, 18-19: Wright e Artigas. Duas Viagens. Adriana Irigoyen, 2002; Figuras 13-17: João Batista Vilanova Artigas: Doze casas paulistas, 1942/1969. Marcio Cotrim Cunha, 2002.

5 El arquitecto

Figura 1: djibnet.com; Figuras 2, 4, 7-11, 13: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 3, 5-6 y 12: A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas - Arquiteto. Catálogo de Exposición. Almada, 2000.

3ª PARTE

ARTIGAS EN LONDRINA

1 Londrina

Figuras 1-2, 11-12: Portal del ayuntamiento de Londrina; Figura 3: José Joffily. *“Londres-Londrina.”*; Figuras 4-6, 9-10, 14-20: Antonio Castelnou. *“Arquitetura Londrinense: Expressões de Intenção Pioneira”*; Figuras 7-8: Juliana Suzuki. *“Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina: Uma Contribuição ao Estudo da Arquitetura Moderna no Estado do Paraná”*; Figura 13: Google maps;

2 La llegada de Artigas a Londrina

Figuras 1, 2 y 8: Museo Histórico de Londrina; Figuras 3 y 4: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figura 5: *“A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas - Arquiteto”*; Figuras 6-7 y 9: Yutaka Yasunaka.

3 Su presencia y la formación de un nuevo paisaje urbano

Figura 1: Google maps; Figura 2: Ayuntamiento de Londrina.

3.1 Una nueva perspectiva en Londrina

Estación de Autobuses - 1948

Figuras 1, 14 y 26: Alumna clase composición arquitectónica UPC año 2002; Figuras 2, 7-8, 10-12: *“A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas - Arquiteto”*; Figuras 3-5: Museo Histórico de Londrina; Figuras 6, 15, 18-20, 23-25, 27, 29-32: Autora; Figura 9: Claudio Vásquez. Ensayos y documentos; Figura 13: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figura 16: Proyecto Original; Figura 17: Pablo León de la Barra; Figura 21: Yutaka Yasunaka; Figura 22: Museo de Arte de Londrina; Figura 28: Google maps.

3.2 La creación de un espacio urbano

Edificio Autolon; Cine Ouro Verde y Confeitería Caloni — 1948

Figuras 1, 12, 16, 20, 23, 25-26, 32: Proyecto original; Figuras 2, 9-10, 14: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 3, 27-28, 30: Museo Histórico de Londrina; Figura 4: Janela londrinense; Figura 5: Francisco de Almeida; Figuras 6, 11, 13, 15, 17-19, 22, 24, 29, 31, 33-35, 37-50: Autora; Figura 7: telemaconline.com.br; Figura 8: bonde.com.br; Figura 21: Autor desconocido; Figura 36: Google maps.

3.3 El juego entre los planos

Hospital de Londrina — 1948

Figuras 1, 6-13: Proyecto original; Figuras 2, 4: “*A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas — Arquiteto*”. Catálogo de Exposición; Figuras 3, 14-16, 18-30: Autora; Figura 5: Goimar Dantas; Figura 17: Google maps.

3.4 La búsqueda por las formas geométricas puras

Casa da Criança — 1950

Figuras 1, 8, 22-24: João Massao Kamita. “*Vilanova Artigas*”. Espaços da Arte Brasileira; Figura 2: Museo Histórico de Londrina; Figura 3-4, 25-28, 30-37: Autora; Figura 5: Álvaro Puntoni; Ciro Pirondi; Giancarlo Latorraca; Rosa C. Artigas. “*Vilanova Artigas*”. Arquitetos Brasileiros; Figura 6: V&A; Figura 7: Zueleide Casagrande de Paula; Figuras 9-18, 20-21: Proyecto original; Figura 19: “*A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas — Arquiteto*”. Catálogo de Exposición; Figura 29: Google maps.

3.5 La definición de la forma a través de un programa sencillo

Puesto Transparaná — 1950

Figuras 1, 3-4: Proyecto original; Figura 2: Google maps; Figuras 5-9: Autora.

3.6 El contraste entre las superficies macizas y la transparencia

Polideportivo para el Londrina Country Clube — 1950

Figuras 1-2, 4-8: Proyecto original; Figura 3: “*A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas — Arquiteto*”. Catálogo de Exposición; Figuras 9-10, 12-15: Autora; Figura 11: Google maps.

3.7 La rampa como estructurador del volumen

Vestuarios del Londrina Country Clube — 1951

Figuras 1, 8-11: Proyecto original; Figuras 2: Museo Histórico de Londrina; Figuras 3-5, 12: Juliana Suzuki; Figura 7: urbanity.es; Figuras 6, 13-15, 17-19: Autora; Figura 16: Google maps.

3.8 Formas sencillas para la solución de programas complejos

Puesto de servicio para la Sociedad Autolon — 1951

Figuras 1-6, 15: Proyecto original, Figuras 7-9, 11-16: Autora; Figura 10: Google maps.

3.9 El inicio de una identidad — la cubierta ala de mariposa

Residencia Milton Ribeiro de Menezes — 1952

Figuras 1, 3-4, 10-15, 17-19: Autora; Figura 2: Proyecto original; Figuras 5-7: “*A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas — Arquiteto*”. Catálogo de Exposición; Figura 8: Habitat; Figura 9: Juliana Suzuki; Figura 16: Google maps.

3.10 La perfecta integración entre lo nuevo y lo existente

Santa Casa de Londrina — 1952

Figuras 1, 10-12: Proyecto original; Figura 2: Museo Histórico de Londrina; Figuras 3-4, 7-9, 13-19, 21-25: Autora; Figura 5: Portal del ayuntamiento de Londrina; Figura 6: autor desconocido; Figura 20: Google maps.

3.11 La ordenación de un espacio urbano moderno

Estadio Municipal de Londrina — 1953

Figuras 1-5, 8-10: Proyecto original; Figuras 6-7, 11-30: Autora.

CONCLUSIONES

Figura 1: greatbuildings.com; Figuras 2, 11-12, 16, 38, 42, 64-66, 81: *“A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Vilanova Artigas — Arquiteto”*. Catálogo de Exposición; Figuras 3, 15, 22: vitruvius.com.br; Figuras 4, 51: Proyecto original; Figuras 5, 7-10, 17-18, 20, 24-30, 32-34, 36, 39, 41, 43-48, 52-53, 55-59, 61, 78-80, 82-85, 91-93: Autora; Figura 6: Goimar Dantas; Figura 13, 19, 31, 54, 60: Vilanova Artigas. Álvaro Puntoni, 1997; Figuras 14, 62-63: Nelson Kon; Figuras 21, 23, 35, 50: João Massao Kamita. *“Vilanova Artigas”*. Espaços da Arte Brasileira; Figura 37: Pierre Belzeaux; Figuras 40, 68-69, 71-74 : Museo Historico de Londrina; Figura 49: Ofer Wolberger; Figura 67: Hans Koop; Figuras 70, 89: Yutaka Yasunaka; Figuras 75-77: Wright e Artigas. *Duas Viagens*. Adriana Irigoyen, 2002; Figuras 86-88, 90: Antonio Castelnuovo. *“Arquitetura Londrinense: Expressões de Intenção Pioneira”*.

“Perfumado y elegante, casi siempre con traje y corbata, mariposa como Wright en una época y después corbatas largas, salía todos los días, muy temprano, para ir al despacho en una rutina precisa, nunca cambiada. Ahí, los pelos canosos se dejaban caer sobre la mesa de trabajo, los ojos miopes acompañaban los trazos que la mano lisa y expresiva dibujaba en el papel. Y las ideas, rumiadas en las andanzas, se transformaban en las casas de los hombres.»

Rosa Artigas.